



Universidade de Aveiro | Departamento de Comunicação e Arte

**ANA CARLOS
TAVARES DE
CASTRO**

**AVEIRO, UM ESPAÇO COM HISTÓRIA NO CINEMA:
O GRUPO DE AVEIRO**



Universidade de Aveiro | Departamento de Comunicação e Arte

**ANA CARLOS
TAVARES DE
CASTRO**

**AVEIRO, UM ESPAÇO COM HISTÓRIA NO CINEMA:
O GRUPO DE AVEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sob a orientação científica do Doutor António Manuel Dias Costa Valente, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Ao meu Avô Martinho,

À minha família

“O Mestre na arte da vida faz pouca distinção entre o seu trabalho e o seu lazer, entre a sua mente e o seu corpo, entre a sua educação e a sua recreação, entre o seu amor e a sua religião. Dificilmente sabe distinguir um corpo do outro. Simplesmente persegue a sua visão de excelência em tudo que faz, deixando para os outros a decisão de saber se está a trabalhar ou se a divertir. Ele acha que está sempre a fazer as duas coisas simultaneamente”

[Texto Budista, autor desconhecido]

o júri

presidente

Prof. Doutor Óscar Emanuel Chaves Mealha
professor associado com agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Jorge Humberto dos Santos Seabra
professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Prof. Doutor António Manuel Dias Costa Valente
professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, o Professor António Costa Valente, aos senhores Manuel Matos Barbosa e Manuel Paula Dias e ainda ao Cineclube de Avanca pela sua dedicação e colaboração, pois sem eles, a realização desta dissertação não era possível. Quero também agradecer aos meus pais, Carlos António e Ana Paula, pelo seu esforço soberbo e incansável e ainda por me proporcionarem a hipótese de realizar o Mestrado em Comunicação e Multimédia – Audiovisuais. Um agradecimento às minhas irmãs, que são tudo para mim, Patrícia e Camila pelo apoio e carinho dado ao longo do tempo. Estou extremamente grata pelos mimos dados pelos Avós Rosalina, Aldina e Manuel, que são diferentes de toda a gente. Um forte agradecimento ao Gilles Santos pela paciência e por me dar a energia que precisava nos momentos mais frágeis. Ao Sr. Luís Santos e à D. Fernanda Rocha principalmente por me darem sempre uma palavra amiga e de força e por me substituírem nas minhas tarefas familiares quando eu não pude estar presente. Agradeço à Sofia Barata, pela amizade, ajuda e afeto que teve durante estes dois anos e aos restantes colegas de curso que também me acompanharam e auxiliaram. Quero ainda agradecer à Ana Jorge Gonçalves, à Joana Balseiro e à Sílvia Tavares pela duradoura e forte amizade, pela sinceridade, cumplicidade e apoio incondicional que me têm dado durante estes anos todos.

palavras-chave

Cinema, Aveiro, Amador, Festivais de Cinema, Web-documentário

resumo

O presente trabalho propõe abordar a história do cinema da região de Aveiro, dando ênfase a um significativo grupo de cineastas amadores que nos anos 70 e 80 constituíram o chamado *Grupo de Aveiro*. O estudo é composto por uma apresentação do cinema de Aveiro, por uma análise a algumas obras mais significativas e sobre os primordiais cineastas desta região. Projetou-se ainda um possível meio de poder divulgar, através da Internet, a informação que foi objeto deste estudo.

keywords

Cinema, Aveiro, Non-professional Cinema, Film Festivals, Web-documentary

abstract

This work proposes an approach the history of cinema in the region of Aveiro, emphasizing a significant group of amateur filmmakers that, during the 70s and 80s, constituted the so-called Group of Aveiro. The study consists of a presentation of Aveiro cinema, an analysis made to some significant works and it also refers to the primordial filmmakers from this region. It was projected a possible way to spread, through the Internet, the information that was the subject of this study.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	XI
ÍNDICE DE TABELAS	XII
PARTE I – INTRODUÇÃO	1
1. INTRODUÇÃO	1
2. CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO	2
3. OBJETIVOS E FINALIDADES	3
4. BREVE ABORDAGEM À METODOLOGIA.....	3
5. MÉTODOS DE OPERACIONALIZAÇÃO DO PROJETO.....	5
6. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS	5
7. ANÁLISE DE DADOS	6
8. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	6
PARTE II – AVEIRO, UM ESPAÇO COM HISTÓRIA NO CINEMA	7
9. O CINEMA EM PORTUGAL NO ANTES E PÓS 25 DE ABRIL	7
10. O CINEMA NA REGIÃO DE AVEIRO.....	15
11. O CINEMA AMADOR – O GRUPO DE AVEIRO.....	27
11.1. Vasco Branco	35
11.1.1. A Máquina, 1971.....	37
11.1.2. O Espelho da cidade.....	39
11.2. Manuel Matos Barbosa.....	41
11.2.1. O Pedestal, 1973	43
11.2.2. A ria, a água, o homem..., 2010	44
11.3. Manuel Paula Dias.....	47
11.3.1. Sal, duro sal.....	49
11.3.2. Um Olhar Diferente pela Ria de Aveiro, 1985.....	52

12. PRÁTICAS CINEMATOGRAFÍCAS DO CINEMA NÃO PROFISSIONAL NO DISTRITO DE AVEIRO – O SOM E A IMAGEM.....	54
12.1. <i>O filme na época do cinema mudo – Breve contextualização</i>	<i>55</i>
12.1.1. <i>O cinema mudo de animação – A importância da tecnologia e do cinema americano.....</i>	<i>56</i>
12.1.2. <i>Importância da técnica da imagem e principais práticas visuais no cinema mudo.....</i>	<i>56</i>
12.2. <i>Do nascimento do cinema sonoro.....</i>	<i>59</i>
12.2.1. <i>O Caso da Disney</i>	<i>59</i>
12.2.2. <i>Steamboat Willie, 1928 – Primeiro filme de animação com som sincronizado... </i>	<i>60</i>
12.2.3. <i>Relação Áudio – Visual e impacto no cinema internacional.....</i>	<i>61</i>
12.2.4. <i>O som no cinema em Portugal – o caso de Aveiro</i>	<i>62</i>
13. OS FESTIVAIS DE CINEMA NO DISTRITO DE AVEIRO.....	65
13.1. <i>O impacto dos Festivais de Cinema</i>	<i>65</i>
13.2. <i>Festival Internacional de Cinema de Avanca.....</i>	<i>66</i>
13.3. <i>Santa Maria da Feira – Festival de Cinema Luso Brasileiro</i>	<i>69</i>
13.4. <i>Espinho – Cinanima e Fest - Festival Internacional Jovem</i>	<i>70</i>
PARTE III. CRIAÇÃO DE UMA PLATAFORMA DE DISTRIBUIÇÃO DOS CONTEÚDOS DA INVESTIGAÇÃO NO ESPAÇO WEB.....	73
14. JUSTIFICAÇÃO DA ESCOLHA TECNOLÓGICA	73
14.1. <i>Os novos media – Breve definição</i>	<i>73</i>
14.2. <i>O Web-documentário.....</i>	<i>74</i>
15. OBJETIVOS E CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	78
16. PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO CONTEÚDO DOCUMENTAL PENSADO PARA A WEB	79
16.1. <i>Estado da Arte</i>	<i>81</i>
17. CONCLUSÕES	87
18. REFLEXÃO SOBRE AS DIFICULDADES E O TRABALHO FINAL.....	89
19. PERSPETIVAS DE TRABALHO FUTURO	90

ANEXOS	95
ANEXO I	97
ANEXO II	99
ANEXO III	101
ANEXO IV	109
ANEXO V	121
ANEXO VI	123

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Animatógrafo	8
Figura 2. Kinetógrapho Português utilizado por Aurélio Paz dos Reis e cartaz das suas exposições – Retirado dos arquivos da Cinemateca, em <i>cinemateca.pt</i>	9
Figura 3. Cena do Filme “Saída do pessoal operário da Camisaria Confiança” de Aurélio Paz dos Reis.....	10
Figura 4. Notícia contida em revista mensal ilustrada, nº 1, 1928-01-00 - Retirado dos arquivos da Cinemateca	25
Figura 5. Cidades do país onde se verificam os movimentos cineclubistas. (Pereira, 2010) ..	28
Figura 6. Cena do Filme <i>Albergaria da Serra</i>	29
Figura 7. Cena de <i>A Máquina</i> mostrando um tanque de guerra a sair da máquina.....	37
Figura 8. Cena de <i>A Máquina</i> de Vasco Branco.....	38
Figura 9. Cena do filme <i>O Espelho da Holanda</i> de Bert Haanstra, de 1950.....	39
Figura 10. Cena do filme <i>O Espelho da Cidade</i> mostrando um barco moliceiro irradiado na água.....	40
Figura 11. Cena do filme <i>O Espelho da Cidade</i> mostrando edifícios da cidade de Aveiro refletidos na água	40
Figura 12. Cena do filme evidenciando a crítica política.....	43
Figura 13. Cena do filme que mostra o homem a construir o seu próprio mas frágil pedestal	44
Figura 14. Cena do filme mostrando um barco moliceiro em 2º plano	45
Figura 15. Cena do filme retratando os marnotos nas salinas.....	45
Figura 16. Cena do filme que mostra duas personagens femininas que trabalham na agricultura	46
Figura 17. Cena de <i>Sal, duro sal</i> que retrata o labor dos marnotos	49
Figura 18. Grande plano de um marnoto que está envelhecido pelo cansaço e trabalho - Cena do filme	50
Figura 19. Cena do filme onde são evidentes as Salinas de Aveiro	51
Figura 20. Cena do documentário retratando a ação do homem no Estuário do Vouga	52

Figura 21. Cena do filme mostrando os resíduos acumulados resultantes das atividades industriais e domésticas	53
Figura 22. Primeira cena do filme <i>Plane Crazy</i> de Walt Disney, 1928	57
Figura 23. Cena do filme <i>Plane Crazy</i> de Walt Disney, 1928	58
Figura 24. Cena do filme <i>Plane Crazy</i> de Walt Disney, 1928	58
Figura 25. <i>Felix, The Cat: Astronomeous</i> de Pat Sullivan, 1928	58
Figura 26. Primeira cena de <i>Steamboat Willie</i> , de Walt Disney.....	61
Figura 27. Cena de <i>O Diálogo</i> de Manuel Matos Barbosa	63
Figura 28. Cena da curta-metragem <i>Viagem à Lua</i> , de Vasco Branco	64
Figura 30. Página de apresentação do <i>site</i> do evento <i>Coimbra in Motions</i>	82
Figura 31. Introdução ao documentário: <i>Homepage</i>	83
Figura 32. Panorâmica da cidade de São Paulo, Brasil, onde é possível continuar com a viagem, neste caso, clicando em <i>Neighbours</i>	84
Figura 33. Introdução ao documentário: <i>Homepage</i>	84
Figura 34. Dentro da página relativa à cidade de Toronto, Canadá	85

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Lista de alguns dos principais filmes realizados na Região de Aveiro	17
Tabela 2. Filmes de Manuel Paula Dias acerca da região de Aveiro.....	49
Tabela 3. Evolução do número de espectadores dos festivais no distrito de Aveiro entre 2009 e 2011.....	66
Tabela 4. Obras cinematográficas produzidas nos últimos 3 anos no Cineclube de Avanca ..	67
Tabela 5. Números dos últimos 3 anos do Festival de Avanca	68
Tabela 6. Número de filmes que concorreram nos últimos 3 anos ao Cinanima	71

PARTE I – INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

Aveiro, não só como cidade mas também como região, é um espaço rico em elementos bastante característicos, atraindo todos os anos um número significativo de turistas ao distrito. É uma localidade que parece ter-se esforçado no desenvolvimento político, social e cultural.

É no campo cultural que se centra o elemento fundamental desta investigação, o cinema.

O cinema não profissional em Portugal, entre os anos 60-70, é essencialmente caracterizado por filmes com temas que acompanham e retratam o Portugal da época, muito documentais onde expõem a política, a sociedade, os costumes e paisagens das regiões nacionais. Nesta altura, surge em Aveiro um movimento cinematográfico constituído por jovens amadores que decidem fazer obras de criação artística ou cultural através desta arte. Apelidados em diversos ciclos por *O Grupo de Aveiro*, deram um forte contributo ao desenvolvimento do cinema português amador. Foram numerosos os prémios nacionais e internacionais que alcançaram.

É importante que a população de Aveiro conheça este legado cultural da sua região. É através destes filmes realizados após os anos 60 que podem conhecer a história e a evolução de todo um distrito, de toda uma sociedade e costumes, de que provavelmente os mais jovens não têm consciência.

2. CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO

Relativamente ao campo cultural, têm sido notórios os esforços realizados por parte de organismos, associações, cineclubes e mesmo artistas a título individual de desenvolverem trabalhos ligados às mais variadas artes, sendo a que mais interessa aqui o cinema. Infelizmente há sempre a sensação de que a população da região não acompanha o que tem vindo a acontecer, sendo urgente fazer-lhes chegar este conhecimento.

Mas antes de fazer chegar este saber, é necessário reunir a informação existente. Foram feitos vários projetos, várias experiências, foram *vividas* vidas que passaram e participaram no desenvolvimento cultural e cinematográfico da região Aveirense. Então, agora, parece ser importante tentar unir o que existe, o que foi feito e os devidos testemunhos, para *à posteriori* poder divulgar e tornar disponível aos interessados este legado cultural. Este é também um motivo para mostrar aos mais novos e relembrar os mais velhos, a região aveirense de há 40/50 anos atrás.

O conhecimento destas atividades passa apenas, provavelmente, por aqueles que estão diretamente ligados à cultura da região e que são atentos e interessados. Mas e os restantes, que se pressupõe serem a maioria da população e que não têm ao cinema uma ligação direta? É preciso mostrar o que se anda a fazer e foi feito. Parece ser preciso divulgar, para dinamizar a produção cultural da região.

Pensa-se ser um sentimento agradável para a população aveirense o facto de perceber que existe movimento cultural à sua volta, saber que são desenvolvidos magníficos projetos e iniciativas que trazem nome à região, saber que Aveiro tem um legado ao nível do cinema. Presumivelmente, é a arte que mais está presente na vida dos portugueses (em termos de consumo) e que uma grande percentagem da população, se não a maioria, adere, sobrepondo-se há já muito tempo ao Teatro.

Pretende-se que, com o presente Projeto de Investigação e Desenvolvimento, sejam criadas condições para a implementação de uma plataforma *online* interativa onde estará exposta a informação do cinema em Aveiro, apresentada pelas próprias e principais personagens desta história.

3. OBJETIVOS E FINALIDADES

Os objetivos definidos para a concretização deste projeto foram os seguintes:

- Pesquisar e reunir, com base em investigações de terceiros¹ e investigações próprias, informações relativas à história e dados da cinematografia da região de Aveiro;
- Realização de entrevistas gravadas através de vídeo, e posteriormente editadas, a personalidades que contribuam como testemunho da história;
- Planear a possibilidade de conceber um documentário num espaço na web com o objetivo de auxiliar a disseminação dos conteúdos investigados.

4. BREVE ABORDAGEM À METODOLOGIA

Este projeto, por ser um trabalho descritivo, seguiu uma metodologia assente na análise e recolha documental e filmográfica. Apresenta uma segunda fase que, apesar de ser igualmente teórica, pretende apenas dizer respeito à conceptualização de uma plataforma, que se poderá vir a criar com esta investigação e visa suportar *online* o web-documentário.

Assim, este projeto acompanhou uma abordagem de Pesquisa e Análise Documental que, sendo considerada por alguns autores como um método que não segue uma estrutura clara e objetivos e finalidades específicas, deve ter em atenção a fonte, autenticidade, credibilidade, representatividade e significado do documento (Sanghera), esteja ele em que suporte estiver.

Existem essencialmente duas maneiras de classificar documentos, que estão relacionadas com a fonte da informação e a sua acessibilidade:

- 1º. Documentos Primários e Secundários: Os primários são aqueles cuja informação advém diretamente da testemunha de determinada ocorrência ou que viveu um evento particular que o investigador quer estudar. Os secundários referem-se aos documentos escritos por pessoas que não viveram diretamente um determinado episódio mas que relatam através do que foi presenciado por testemunhas reais. (Mogalakwe, 2006)

Outros autores referem ainda o documento terciário que permitem ao investigador localizar outros tipos de referências, tais como índices e resumos, sendo que as bibliotecas são as maiores fontes destes documentos, seguindo-se os motores de busca da Internet. (Sanghera)

¹ Não existe quase nenhuma referência bibliográfica sobre o cinema em Aveiro.

- 2º. Documentos Públicos e Privados: dentro da acessibilidade, os documentos podem ser divididos em fechados, restritos, arquivo aberto e arquivo publicado.(Sanghera) Os termos vão variando de autor para autor.

Reportagens oficiais e filmografias autênticas, também podem ser adicionadas à pesquisa documental.

De acordo com as definições anteriores, visto que foram entrevistadas testemunhas que presenciaram os momentos que os mesmos relataram, esta investigação utilizou documentos primários e também públicos.

Através de diversos mecanismos (diários, entrevistas, estudos de casos, entre outros), tentou-se escrever uma parte da história do cinema nesta região e espera-se que os resultados subsequentes possam trazer vantagens duradouras ao próprio processo em curso. Este é um projeto pioneiro, com tudo o que isso implica.

Tratou-se de uma investigação aplicada², de natureza exploratória, recorrendo a uma metodologia qualitativa (Savenye & Robinson, 1996) que apresenta características como as de seguida descritas:

- Os dados são obtidos diretamente da fonte, num ambiente natural;
- Descrições detalhadas com transcrições de sessões e entrevistas, notas de campo e registo audiovisual;
- O investigador faz parte do estudo, sendo o próprio a recolher os dados;
- A análise de dados é tendencialmente intuitiva (natureza descritivo-interpretativa) em consequência dos dados recolhidos e analisados.

² O estudo em questão não pode ser generalizado.

5. MÉTODOS DE OPERACIONALIZAÇÃO DO PROJETO

Delineados os limites das abordagens e definições dos objetivos principais a ter em conta, foi realizada como que uma pré-pesquisa e análise bibliográfica no âmbito do problema de investigação. Pretendeu-se deste modo ganhar conhecimentos e identificar investigadores relevantes, perceber possíveis problemáticas que pudessem interferir com a investigação, compreender o que já foi feito e o que ainda há para desenvolver. Resumindo, contextualizar a investigação na sociedade.

Tal como se vem dito, numa primeira fase esta investigação assentou em pressupostos teóricos, não só resultantes de outros trabalhos e investigações anteriores, mas também em investigações próprias, recorrendo ao uso de entrevistas gravadas (através de vídeo) e não gravadas.

Numa segunda fase, também ela teórica, conceptualizou-se as especificações técnicas para a construção do web-documentário.

6. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS

As técnicas e instrumentos que foram utilizados para a recolha dos dados obtidos foram bastante simples e práticos. Como foi mencionado anteriormente, além da recolha através de bibliografias e filmografias, foram realizadas entrevistas do tipo guiadas ou focalizadas. Não foi usado qualquer *“questionário ou lista, mas, ao serem selecionados os tópicos sobre os quais a entrevista será conduzida, estabelece-se já uma determinada estrutura. [...] O entrevistador limita-se a colocar habilmente as questões e, se necessário, a sondar opiniões na altura certa; se, porém, o entrevistador se mover livremente de um tópico para o outro, a conversa poderá fluir sem interrupção”* (Bell, 1997). Em Anexo I poderão ser observados os tópicos pelos quais se dirigiu a entrevista.

A observação foi direta e participativa e, no registo das entrevistas, foi utilizado o vídeo e o áudio, onde existe posteriormente uma nova observação mas, por sua vez, indireta. Estas entrevistas serviram não só para ajudar a contar parte da história do cinema na região de Aveiro como poderão ser empregues no futuro web-documentário.

7. ANÁLISE DE DADOS

Sendo que as entrevistas serão aplicadas numa fase descritiva e de análise documental, o estudo dos dados obtidos através das técnicas acima descritas será efetuado tendo em conta a análise qualitativa, ou seja, a qualidade da informação.

Foram apenas realizadas duas tabelas de observação das mesmas, com o objetivo de organizar o material obtido (Anexo II).

8. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Este projeto de investigação encontra-se organizado em três grandes capítulos.

Na primeira parte, referente à introdução, foi definido o problema de investigação e são esclarecidos os objetivos e finalidades. São também determinados os pressupostos metodológicos, as ferramentas de operacionalização e a estrutura que ditam o desenvolvimento do projeto.

Na segunda parte contextualizou-se de forma breve a história do cinema em Portugal, como nota introdutória e enquadramento teórico ao tema que ocupa uma posição primordial neste estudo: Aveiro, um espaço com história no cinema. Aqui tentou-se descrever uma parte³ da história do cinema na região de Aveiro e os principais cineastas desta zona, assim como uma breve análise a alguns dos seus filmes. Tentou-se ainda descrever as práticas cinematográficas do cinema não profissional e os Festivais de cinema do distrito.

Na “Criação de uma plataforma de distribuição dos conteúdos da investigação no espaço web”, na terceira parte, apresentou-se uma proposta para a criação de um web-documentário. Com o objetivo de partilhar a informação encontrada através de uma narrativa interativa, pretende-se fazer chegar os conteúdos desta investigação à população interessada. Neste capítulo foram ainda esclarecidas algumas das características que esta plataforma deverá ou poderá ter, assim como os seus objetivos e, ainda, alguns exemplos de meios (incluindo documentários interativos) para se divulgar este tipo de informação.

As conclusões, reflexão sobre o trabalho final e principais dificuldades e perspetivas de trabalho futuro encontram-se na última e quarta parte.

³ De acordo com a informação conseguida.

PARTE II – AVEIRO, UM ESPAÇO COM HISTÓRIA NO CINEMA

9. O CINEMA EM PORTUGAL NO ANTES E PÓS 25 DE ABRIL

“O que o cinema precisa é de acompanhar o seu tempo.”

Luís de Pina, 1986

Para poder enquadrar o cinema amador em Aveiro numa determinada época - as décadas de 60 e 70 – houve a necessidade de fazer uma breve abordagem à origem do cinema em Portugal até os anos 80, de modo a contextualizar a época, os costumes, a política, a situação financeira e modo de vida dos portugueses, etc. e inserir o cinema em Aveiro neste quadro nacional.

Assim, relativamente à origem das primeiras imagens cinematográficas que chegaram a Portugal sabe-se, por vários autores, que o acontecimento que obteve maior sucesso ocorreu em Junho de 1896 através de Edwin Rousby⁴, que projetou alguns filmes através de um Animatógrafo (Figura 1) no Real Coliseu da Rua da Palma, em Lisboa. (Pina, 1986)

Este evento teve impacto nas pessoas da capital, sendo notícia de primeira página: foi um acontecimento sensação em Lisboa.

Porém, existem especulações, por parte de vários autores, que no ano anterior o cinema já tinha entrado no país *“dentro de um Kinetoscópio⁵ de Edison⁶, em Março de 1895 [...] mas o interesse da capital pelo novo meio não passou de curiosidade”* (Pina, 1986).

⁴ Rousby era um operador que tinha sido enviado pelo pioneiro inglês Robert-William Paul e ainda hoje é conhecido por o *Eletricista de Budapeste*, mas cuja nacionalidade ainda é debatida por vários autores.

⁵ A partir dos desenhos de Thomas Edison, foi desenvolvido por Laurie Dickson, o seu assistente. *“Trata-se de uma grande caixa de madeira, em cujo interior os fotogramas são ampliados por um sistema de lentes e são vistos através de um óculo. A fita desenrola-se de forma contínua, a leitura do movimento é assegurada, como num estroboscópio, por uma*



Figura 1. Animatógrafo

Outro facto acerca deste acontecimento mostra João Benárd da Costa, num artigo que escreveu em comemoração aos 100 anos do cinema em Portugal para a Cinemateca, a entrada deste mesmo aparelho em território nacional, teve como prova uma fonte mais precisa, o Correio da Manhã de 7 de Março de 1895: *“O Kinetoscópio, que está em exposição na Tabacaria Neves, no Rossio, é o último invento de Edison. É uma pintura com vida. (...)”*. (Cinemateca Portuguesa (1996):10)

Já no Porto, Rousby e o seu animatógrafo, não foram acolhidos com o mesmo entusiasmo. Mas houve alguém que se interessou por esta arte, Aurélio da Paz dos Reis⁷, que, juntamente

iluminação breve de cada fotograma graças a um obturador rotativo que passa em frene de uma lâmpada.” (Briselance & Morin, 2010)

⁶ Inventor norte-americano (1847-1931) que, entre as centenas de invenções, tem como suas criações a lâmpada elétrica e o fonógrafo. Desenvolveu grandes estudos e teve um papel bastante importante nas áreas da comunicação e física. *Thomas Edison*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-01-06].

A propósito da criação do Kinetoscópio, o próprio afirmou: *“Durante o ano de 1887, veio-me ao espírito de que era possível inventar uma máquina que levasse ao olho aquilo que o fonógrafo levou ao ouvido e que uma combinação dos dois elementos, o movimento e o som, poderia ser reproduzida em simultâneo. Esta ideia surgiu-me ao estudar um pequeno brinquedo, o zootrópio, e também a partir dos trabalhos de Muybridge e de Mary.”* (Briselance & Morin, 2010)

⁷ Nascido no Porto a 28 de Julho de 1862, dedicou a sua vida ao comércio e à floricultura. Foi quando viu pela 1ª vez Rousby que o seu interesse para o cinema despertou, tentando logo na altura adquirir um aparelho igual para projetar os planos que idealizou. (Learning, 2012)

com alguns amigos seus, realizou o primeiro espetáculo cinematográfico em Portugal, chamando-lhe “Kinetógrapho Portuguez”. (Figura 2)



Inv.Nº GF586 Adquirida em 1982.

Modelo: Kinétographe de Bedts / designação em Portugal: “Kinetógrapho Portuguez”

Ano de fabrico: 1896 **Número de fabrico:** 65 (?)

Fabricante: George William de Bedts : Paris (França)

Características: câmara de filmar de 35mm / projector de 35mm (perfurações Edison); 1 objectiva Pappillon S.A. “Rectiligne” f/8; sistema de tracção intermitente por duas rodas dentadas desiguais; obturador de abertura fixa (disco com 2 aberturas diametralmente opostas); 1 bobina interna com capacidade para 30m de película; manivela; inscrição no interior: “BREVETE SGDG”; peso (s/tripé): 5kg. Em falta: o visor lateral.



Figura 2. Kinetógrapho Portuguez utilizado por Aurélio Paz dos Reis e cartaz das suas exhibições – Retirado dos arquivos da Cinemateca, em cinemateca.pt

Dos seus trinta e três filmes registados e inventariados, o primeiro realizado prime-se por o seu título se inspirar nos irmãos Lumière, *Saída do pessoal operário da Camisaria Confiança*⁸, cujo proprietário era seu amigo. (Figura 3)

Pina não garante que Paz dos Reis tenha sido realmente o primeiro realizador português, referindo-se ainda a Francisco Pinto Moreira como “*possível realizador de motivos portugueses, antes de Agosto de 1896 para sessões que efetuou no norte do país.*” (Pina, 1986). Já Benárd da Costa também menciona Moreira nos primórdios do cinema português: “(...) *Francisco Pinto Moreira, que, de 26 de Agosto a 6 de Setembro, apresentou no Príncipe Real o Animatógrafo Português Pinto Moreira ou Daniel Alves, o homem do “Sombratographo” do Teatro Bijou, no Largo do Rato.*” (Cinemateca Portuguesa (1996):23)

⁸ <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=905&type=Video>



Figura 3. Cena do Filme “Saída do pessoal operário da Camisaria Confiança” de Aurélio Paz dos Reis

Muitos foram os pioneiros desta arte em Portugal, alguns dos quais João Freire Correia com *Os crimes de Diogo Alves*, exibido a 26 de Abril de 1911 no Salão da Trindade, que ao fazerem esgotar as salas, tornaram as exhibições num verdadeiro triunfo. Fundou juntamente com Manuel Cardoso o estúdio Portugália Filme que ficou concluído em 1909 e, por falta de orçamento, encerra em 1912. Enquanto Manuel Cardoso continua na atividade cinematográfica, sendo convidado para a Invicta Film no Porto, João Correia volta a dedicar-se à fotografia. Antes do estúdio encerrar, destaca-se ainda Ernesto de Albuquerque (1883-1940) onde fazia a sua atividade em diversos sectores do ramo, desde a produção, realização fotografia e laboratório. (Pina, 1986)

Júlio Costa, segundo Pina, “*um dos mais destacados pioneiros da capital, neste período*”, é o proprietário do Salão Ideal (hoje Cine Camões) que é o salão de cinema mais antigo de Lisboa e funda em 1910 a Empresa Cinematográfica Ideal.

Em plena Grande Guerra, é fundada a Lusitânia Filme, destacando-se Leitão de Barros que também não resistiu à organização do negócio cinematográfico.

“O cinema deste período de autêntico pioneirismo, que termina quando termina a 1ª Guerra Mundial e vai coincidir com o início da atividade da Invicta Film, primeira organização cinematográfica nacional digna desse nome, não ultrapassa o nível dos esforços pessoais, desgarrados e limitados, bem demonstrados do nosso habitual individualismo, mas também reveladores das condições económicas de um país que não dispunha – como hoje não dispõe – de estruturas industriais suscetíveis de ultrapassar o nível de “aventura individual” que sempre caracterizou o sistema.” (Pina, 1986)

Documentários e algumas “inibidas” ficções foram os géneros realizados, sem conseguir, por diversos motivos (basicamente orçamentais) levar a cabo nenhuma longa-metragem, predominando uma produção fundamentalmente individual.

Os documentários que eram feitos neste período mostravam claramente a situação de Portugal, assim como o modo de vida do povo português, paisagens, cultura e costumes, política, etc. Porém, estes filmes nacionais não passavam de uma sombra dos filmes populares que chegavam de fora do país para as salas de cinema. Esses eram os preferidos pois o público já tinha os seus atores ou atrizes favoritos, e eles vinham do estrangeiro.

Apesar destas salas de cinema prenderem-se essencialmente aos dois grandes centros urbanos de Portugal, também chegaram rapidamente às zonas provinciais. “*A cinefilia era a doença do tempo.*” (Pina, 1986)

De acordo com Luís de Pina, Leitão de Barros afirma no *Anuário Cinematográfico Português* de 1946 que “*o panorama cinematográfico era, então, em Portugal, uma vaga mania de alguns rapazes que iam ao Chiado Terrasse.*”(Pina, 1986)

O mesmo autor mostra, em “Panorama do Cinema Português”, outro ponto de vista: a cultura do povo, os seus gostos e interesses, refletem-se no cinema Português. É melancólico e melodramático, adormecido tal como o seu público. Citando o próprio: “*De facto, os nossos pioneiros são sobretudo pioneiros da curiosidade, do espetáculo imediato. Se quisermos procurar um elo de ligação entre o cinema e a realidade, ele encontrar-se-á, de um modo negativo, numa identificação entre o gosto dos autores e o gosto do público, um público adormecido e inculto, vivendo os anos que acentuam a decadência da Monarquia e as hesitações políticas da I República, e de um modo positivo, na atividade dos homens do documentário, que registam momentos significativos da vida portuguesa, desde o terramoto de Benavente, aos acontecimentos de Outubro de 1910, desde as festas e reuniões populares à participação portuguesa da Grande Guerra.*” (Pina (1978):9-10)

Parece que ao longo de quase quarenta anos, muitas iniciativas foram concretizadas e muitas foram falhadas. Surgiram e ficaram pelo caminho muitos nomes do velho cinema português, nunca esquecendo que desde 1932, altura em que Salazar subiu ao poder, o cinema também servia os propósitos do Estado, incluindo a propaganda e censuravam tudo o que estava fora dos seus valores. Este é um marco importante que também vai afetar os cineastas do cinema não profissional da região Aveirense, como se poderá constatar no capítulo 11 (Parte II).

Nos finais dos anos 50 e inícios dos 60, pode-se dizer que estava a surgir um **novo cinema** português. Tendo em conta que a geração dos jovens cineastas da altura era formada “*na crítica, no cineclubismo, no Estúdio Universitário de Cinema, em escolas estrangeiras, no*

cinema amador ou em diversos sectores da produção nacional, mesmo na RTP (...) ”(Pina, 1986).

No entanto, com a concorrência da televisão, a falta de fundos e apoios do Estado, mesmo a proteção e difusão dos filmes portugueses e, para agravar, o afastamento do público e a censura do Estado (impedindo a divulgação e produção de determinados filmes), esta nova geração cinematográfica portuguesa estava comprometida.

Entretanto, surge uma pequena réstia de esperança nas palavras do Professor Marcelo Caetano, Ministro da Presidência, onde o próprio afirma, em *História do Cinema Português* de Luís de Pina, que *“Muita gente se vira para o Estado, mas o Estado pode procurar melhorar as condições de vida da produção Nacional (e está a tentar fazê-lo), mas não pode tentar transformar-se em argumentista e realizador. Apareçam os homens de talento, surjam as iniciativas e o Estado fará, certamente, por cumprir para com eles o seu dever e apoio e estímulo”*. Mas, o autor também informa que, depois das eleições de 1958, o controlo do cinema vai-se tornar mais severo. (Pina, 1986)

O cinema português realmente viu esse fundo de financiamento que, apesar de ser escasso para as longas-metragens, suportou, entre muitas outras iniciativas culturais, a produção do documentário, a formação de técnicos e artistas, chegando mesmo a atribuir bolsas de estudo para escolas estrangeiras.

Com a procura do filme para efeitos publicitários e promotores por varias empresas, o documentário foi progredindo tendo o patrocínio de vários organismos públicos e, também, subsidiado pelo Fundo do Cinema: *“A própria publicidade vai recorrendo ao cinema em ritmo crescente, quer para as salas quer para as necessidades da TV.”* (Pina, 1986)

Parece que esta notória produção documental nem sempre foi acompanhada de uma grande qualidade técnica pois eram filmes que se faziam na hora para o momento. Pina tem uma opinião bastante dura desta realidade: *“Trata-se, muitas vezes, de filmes de circunstância, feitos de ocasião, à maneira das velhas bobines da lei dos 100 metros, outras vezes de meros pretextos publicitários ou turísticos, quase sempre sem uma verdadeira intenção documental, retóricos, arrastados, coleções de paisagens ou de artigos empilhados em caixotes, com textos que são autênticas antologias de lugares-comuns, pedantes e enfáticos e que suscitam amiúde a gargalhada do público.”* (Pina, 1986)

A propósito do crescimento eminente dos cineclubes, que vão angariando, propondo e criando materiais, muitos deles pedagógicos, constituindo a sua própria “geração cinéfila”, Pina considera importante para o *“movimento de renovação”* da geração cinematográfica a contribuição do cinema amador, citando os nomes de António Campos e do Dr. Vasco Branco, ambos realizadores e produtores com raízes na região de Aveiro.

“Nem todos os novos fazem cinema novo, como referi (pois julgo que não deve confundir-se cinema novo com formas caducas de cinema mesmo críticas do sistema e politicamente úteis...), com essa vontade de encontrar uma nova linguagem, esse risco de experimentar, esse individualismo quase feroz, essa exigência de liberdade criadora, de estar radicalmente à margem, enfim, essa resistência, não só política mas às leis do espetáculo, desde a qualidade do produto à consideração do público.” (Pina, 1986)

Este *novo cinema* prosperou até que, nos anos 70, viu-se sob uma nuvem cinzenta, atravessando uma tempestade que afetava, principalmente, os cineastas que estavam mais à margem. Segundo Luís de Pina, estes cineastas eram os mais ousados, radicais, os que mais ambicionavam, corriam riscos e que estavam fracamente dotados de meios económicos. Ao que tudo indica, esta fase está ligada com a revolta dos jovens contra o governo e o regime da altura, mas que continuou mesmo na altura de Marcelo Caetano.

Em mais de uma década foi-se observando uma evolução da educação cultural e cinematográfica e, quando o 25 de Abril de 1974 chegou, já só existia o *novo cinema* e o público já o aceitara: *“O velho cinema, sobretudo o melhor, o das comédias, só é visto na televisão. Tudo o que o 25 de Abril permitiu, no plano estético e criativo, mesmo político, se tornara realidade com a primeira e segunda geração do cinema novo”*. (Pina, 1986)

A revolução tornou-se um motivo para o pequeno e grande ecrã, existindo quase um diminuto conflito entre os dois, mas a maior parte das vezes, por ser imediata, a televisão passava à frente.

Mesmo assim, no período compreendido entre 1974 e 1981 – *“um período áureo do cinema político, de intervenção, de afastamento das conceções tradicionais do espetáculo cinematográfico (...)”* (Pina, 1986) – as abordagens cinematográficas são essencialmente jornalísticas, com reportagens, entrevistas e depoimentos, recorrendo a técnicas (como o uso constante do microfone) utilizadas pela televisão através dos telejornais. O cinema vai utilizar o formato 16mm e começa um novo circuito de temas político-culturais tendo em conta a revolução que estava a acontecer. O IPC⁹ apoiou esta iniciativa que o cinema tomou, pois também tinha interesses políticos para isso.

⁹ Em 1971 foi publicado um diploma - a Lei n.º 7/71, que possibilitou a criação do Instituto Português de Cinema (IPC), que só a partir de 1973 entrou em vigor. De acordo com a informação disponibilizada pelo ICA, I.P., *“o primeiro Plano de Produção do IPC foi aprovado pouco antes da Revolução do 25 de Abril de 1974. Em Setembro de 1982, é publicado o Decreto-Lei n.º 391/82 que dota o IPC com um novo estatuto, continuando a revestir a forma de instituto público, dotado de personalidade jurídica e autonomia administrativa e financeira.”* Retirado de <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=201> [consult. a 16 de Outubro de 2013]

Em Anexo III e IV podem ser consultados os Decretos de Lei n.º. 7/71 e n.º.184/73, respetivamente.

O cinema pós 25 de Abril foi também bem recebido pelo público pois continuava com linhas modernas, focando-se em interesses e histórias da realidade portuguesa da época. As pessoas já estavam cansadas da revolução e o assunto político já estava esgotado. Sendo que, este cinema não se encontrava diretamente ligado a este factor.

É também por volta dos anos 80 que o cinema de animação (já existente em anos anteriores), ganha mais expressão e força, onde em Aveiro, a maior parte dessa adesão se deve ao Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho, o Cinanima¹⁰, que tem ajudado a criar e a manter o interesse nesta vertente, estimulando os artistas através de *workshops*, oficinas, encontros, etc..

Nesta altura, e a partir dela, não são todos os filmes que chegam às salas de cinema. Portugal está cheio de “realizadores” e “produtores” e os filmes (sejam eles curtas, médias ou longas metragens) abundam sendo que, a grande maioria, não prima pela qualidade técnica. Tal ocorrência pode-se prender com o facto de existirem muitos cineastas não profissionais, sem formação, contribuindo para esta mecha de filmes sem uma estrutura linear, fora do seu tempo.

Contra este facto e a favor dos casos únicos de bom cinema (que também ele é um pouco relativo), Luís de Pina afirma, em História do Cinema Português, que *“A originalidade do processo em curso, apesar de tudo, está em que o melhor cinema português consegue ser novo, pessoal, diferente, apaixonante na sua fragilidade, uno na sua diversidade, causando admiração em todos os que o conhecem a fundo. Talvez seja necessário perguntar, como Antonioni: «O que é a história do cinema senão uma longa série de exceções?» Só a perspectiva histórica, a sedimentação crítica, poderão, a seu tempo, fazer a destriça entre o trigo e o joio.”* E ainda que *“Temos filmes, uns quatro ou cinco por ano, mas não temos cinema, como costuma dizer-se.”* (Pina, 1986)

¹⁰ [Http://cinanima.pt](http://cinanima.pt), [Consult. 2013-01-06].

10. O CINEMA NA REGIÃO DE AVEIRO

É neste contexto histórico, descrito no capítulo anterior, quando por volta dos anos 60-70 o *novo cinema* começa a nascer, que surgem os cineastas da região da Beira-Mar, nomeadamente de António Campos¹¹, Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa, Manuel Paula Dias e Alfredo Tropa. Estes nomes estão maioritariamente ligados ao cinema dito *amador*, de “formato reduzido”.

Apesar do uso da palavra *amador*, não significa por isso que as suas obras apresentem qualidade duvidosa, mas porque suportam quase tudo o que o termo *amador* carrega sobre si, sobretudo a carência de meios técnicos e limitações intrínsecas aos cineastas (com dificuldade em conhecer e dominar a técnica e a exploração estética e linguística que caracterizam a evolução do cinema.)

“Quem agitou as águas do cinema amador em Portugal foram três ou quatro pessoas de Aveiro”, de acordo com Manuel Matos Barbosa¹².

Estes senhores do cinema aveirense sempre se dedicaram a esta arte por óbvia paixão e todos eles seguiam carreiras noutras áreas, o que torna tão fascinante os seus esforços de tornarem visíveis e reconhecíveis os seus trabalhos cinematográficos.

Aveiro é uma região rica em valores humanos, em trabalho nas mais variadas áreas como pesca, artesanato, literatura, pintura, cultura, em elementos paisagísticos naturais como também arquitetónicos onde, desde o século XX, começam a nascer edifícios característicos da Arte Nova¹³, sendo apelidada por muitos a “Veneza Portuguesa”.

Por estes motivos e mais alguns, seria de esperar que não só a cidade mas também a região fossem palco de mais projetos cinematográficos. Na Tabela 1 pode-se aceder à lista de filmes realizados na região.

Também o Engenheiro Gonçalves Lavrador¹⁴ concorda com esta posição afirmando, num artigo sobre o cinema no distrito de Aveiro, que *“mercê dum panorama físico e humano muito*

¹¹ Nasceu em Leiria mas cresceu e viveu em Aveiro durante 22 anos. PENAFRIA - O Paradigma do Documentário António Campos, Cineasta

¹² Manuel Matos Barbosa, em Novembro de 2013, num debate a propósito do evento “Fitas na Ria”, um ciclo de cinema sobre a Ria de Aveiro promovido pelo Cineclub de Avanca, Universidade de Aveiro e Teatro Aveirense.

¹³ Estilo artístico que acercou a Europa e os Estados Unidos entre os anos, aproximadamente, de 1860 e 1910. Arte Nova. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-01-06].

A cidade de Aveiro é bastante caracterizada por esta arquitetura ornamental.

¹⁴ O Engenheiro Fernando Gonçalves Lavrador nasce a 13 de Março de 1928, no Porto. A sua carreira enveredou por duas áreas diferentes: a de ensaísta (principalmente no campo da semiótica e da filmografia) e a de engenheiro eletrotécnico (dirigido para as telecomunicações e perito em teletráfego e telefabilidade). Em Aveiro, era considerado o melhor teórico

variado e muito característico, tem a região de Aveiro inegáveis qualidades fotogénicas, expressivas e dramáticas. [...] elas não foram, até agora, devidamente aproveitadas.” (Lavrador, 1976)

À exceção de um filme que foi feito em Arouca ainda no tempo do cinema mudo, *Mulheres da Beira* em 1923, pelo italiano Rino Lupo¹⁵ para a Invicta Film, o cinema profissional não passava por esta região. Não havia quem a fizesse associar a esta arte, deixando Aveiro na penumbra cinematográfica nacional. O cinema passava pelo Porto (sobretudo com Manuel de Oliveira a partir dos anos 40), e por Lisboa (com Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, entre outros, por entre uma indústria cinematográfica nacional com evidente e quase única expressão na capital).

Autores como Luís de Pina¹⁶ e Tiago Batista¹⁷ afirmam nas suas obras que *Mulheres da Beira* foi um dos melhores, senão o melhor filme mudo do cinema Português dos anos 20.

Todavia, para os do cinema não profissional, a região de Aveiro é sempre um motivo para fazer filmes, nem que sejam de curta duração. Como afirmou Manuel Matos Barbosa, *“Plasticamente, é uma das regiões mais bonitas do país [...] eu que sou um adorador da ria, cada dia descubro coisas novas, principalmente na zona da Torreira, e que apetecia ter a câmara na mão para fazer”*. (Castro, 2013a)¹⁸

Manuel Paula Dias conta um episódio em que, certa vez, os cineastas amadores receberam uma crítica negativa do crítico e realizador de cinema Lauro António, acerca da utilização por parte destes da Ria de Aveiro nos seus filmes. Chegava o mesmo à conclusão de que se não houvesse Ria, não havia cineastas ou cinema em Aveiro.

Paula Dias admite agora que o crítico até poderia ter uma certa razão, pois todos eles tinham de facto filmes sobre a Ria, o mar e tudo o que era subjacente à região de Aveiro, apesar de que quando a crítica saiu, nenhum deles ter apreciado o comentário.

sobre o cinema. Eng.º Gonçalves Lavrador em http://www.prof2000.pt/users/hjco/aderav/patrimonios/Patrim06_085.htm [Consult. 22-10-2013]

¹⁵ Rino Lupo nasceu em Roma em 1884 e foi o quarto realizador estrangeiro a fazer cinema em Portugal, sendo considerado por muitos autores o que apresentava um currículo mais invejável que os três realizadores anteriores franceses. Em 1921 chegou ao Porto onde começou a trabalhar para a Invicta Film.

¹⁶ Luís de Pina, in *História do Cinema Português*, ed. Europa-América, col. Saber, 1986.

¹⁷ Tiago Baptista, in *As Cidades e os Filmes: Uma Biografia de Rino Lupo*, ed. Cinemateca Portuguesa, 2008, retirado de <http://www.ihc.fcsh.unl.pt/pt/agenda/item/2672-as-cidades-e-os-filmes-uma-biografia-de-rino-lupo> em 21 de Outubro de 2013.

¹⁸ Manuel Matos Barbosa **na entrevista** que foi realizada no âmbito deste projeto. Ver Referências Bibliográficas.

Mas há ainda, além do que foi mencionado anteriormente, outra perspetiva do papel da Ria, pois sem esta não é apenas o cinema não profissional que estaria condenado à partida: a própria cidade de Aveiro não seria ela própria sem a sua laguna. Este outro olhar sobre a Ria de Aveiro não será desenvolvido neste projeto, embora se tenha conhecimento que o cineasta Vasco Branco publicou algumas obras acerca do estuário Aveirense escrevendo sobre a sua própria visão e o simbolismo que lhe confere. Mas é preciso mencionar que cada um dos três cineastas, que serão mencionados nos capítulos seguintes, vêem a Ria e criam-na de forma diferente.

De acordo com a informação encontrada, foram realizadas as seguintes filmagens (talvez mais) na ou sobre a região de Aveiro:

Tabela 1. Lista de alguns dos principais filmes realizados na Região de Aveiro

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
As mulheres da Beira	1923	Ficção (Longa-metragem)	Rino Lupo	Arouca	Externa ¹⁹
A nau Portugal	1940	Documentário	Leitão de Barros	Porto de Aveiro	Externa
O bebé e eu	1958	Ficção/Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Sol, suor e sal	1958	Documentário	Vasco Branco	Marinhas de Aveiro	Autor
Figuras & Abstrato	1959	Ficção/Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O menino e o caranguejo	1959	Ficção	Vasco Branco	Barra de Aveiro	Autor
Eterno Poema	1959	Drama/Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Circo & Etc.	1960	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Noite Santa	1960	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Festa Brava	1961	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Procura do Mar	1961	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O espelho da cidade	1961	Documentário	Vasco Branco	Canais da cidade de Aveiro	Autor

¹⁹ Produção externa à região aveirense.

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
Moliceiros	1961	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Torreira	Autor
EXT.1	1961	—	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
A Luz e os Anjos	1962	Documentário	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A caça	1963	Drama/ Ficção	Manoel de Oliveira	Vagos	Externa
O Bosque Encantado	1963	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O grande desafio	1963	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Crime no Casino	1964	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Migração Fantástica	1964	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Poker	1964	—	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Tocata e Fuga	1965	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Solidão	1965	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O Intruso	1965	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O Pomo da Discórdia	1965	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Toiros e Fantasia	1965	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
O Banco	1966	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
O Náufrago	1966	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O Quadro	1966	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Galinha	1966	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Mudar de vida	1966	Ficção (Longa-metragem)	Paulo Rocha	Furadouro	Externa
Num mar de moliço	1966	Documentário	Alfredo Tropa	do Carregado ao Moranzel	Externa (RTP)
As Doze Horas do Raimundo	1967	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Bicicleta	1967	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Chaos ZN-73	1967	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Gente Trigueira	1967	Documentário	Vasco Branco	Ria de Aveiro	Interna
Companha	1967	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Furadouro	Interna

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
A – E – I – O – U	1967	Animação	Manuel Matos Barbosa	Vila Nova de Gaia	Autor
Sal, duro sal	–	Documentário	Manuel Paula Dias	Marinhas de Aveiro	Interna
Arte xávega	–	Documentário	Manuel Paula Dias	Região Aveirense	Interna
Os barcos moliceiros	–	Documentário	Manuel Paula Dias	Região Aveirense	Interna
Manta de trapos	–	Documentário	Manuel Paula Dias	Região Aveirense	Interna
Os barros	–	Documentário	Manuel Paula Dias	Região Aveirense	Interna
As flores de seda	–	Documentário	Manuel Paula Dias	Região Aveirense	Interna
Rajada	1968	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Planeta Gauss	1968	–	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Prenda	1968	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Clube dos Galitos
O Xadrez	1969	Ficção/Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Conquista da Lua (ou "Viagem à Lua")	1969	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Beautiful People	1969	Documentário	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Da Inspiração à Animação	1969	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Grande Farsa	1969	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O Moinho	1969	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Jugo Vareiro	1970	Documentário	Vasco Branco	Avanca	Autor
Todos os Dias o Crucificamos	1970	–	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Western	1970	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Droga	1970	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Vidros	1970/71	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Oliveira de Azeméis	Autor

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
Panos Cerâmicos	1971	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Máquina	1971	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Romaria	1972	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Vale de Cambra	Interna
O Genérico	1972	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O Menino Rico e o Menino Pobre	1972	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Flor	1972	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
O Pedestal	1973	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
O ensaio	1973	Ficção	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A Ilha Verde	1973	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Derrame	1974	Ficção	Manuel Paula Dias	Cidade de Aveiro	Interna
Peregrinos	1974	Documentário	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Diálogo	—	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Artistas do Nosso Tempo	1975	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Dificuldade de Governar	1976	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
A um emigrante	1976	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Uma maré de moliço	1976	Documentário	Alfredo Tropa	Ria de Aveiro	Externa
Aprendi a Amar	1976	Animação	Vasco Branco	Região Aveirense	Clube dos Galitos
Talião	1978	—	Vasco Branco	Região Aveirense	Autor
Vamos Andando	1978	Documentário	Manuel Matos Barbosa	Furadouro (Ovar)	Autor
Era uma vez	1979	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Bárbara	1980	Ficção (Longa-metragem)	Alfredo Tropa	Torreira	Externa

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
A Escola Superior de Belas Artes do Porto	1980	Documentário	Vasco Branco	Porto	Autor
Corridinho	–	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Pacto Social	–	Animação	Manuel Matos Barbosa	Região Aveirense	Autor
Silveiras: fragmentos do quotidiano de uma aldeia beirã	1983	Documentário (Longa-metragem)	António Amorim	Serra da Freita	António Amorim
A Alquimia do Amanhã	1984	Experimental	António C. Valente	Avanca	C.C.Avanca
O Colégio de Gaia	1984	Documentário	Vasco Branco	Vila Nova de Gaia	Autor
Um olhar diferente pela Ria de Aveiro	1985	Documentário	Manuel Paula Dias	Ria de Aveiro	Interna
Os degraus da Febre	1986	Ficção (Longa-metragem)	António Amorim	Oliveira de Azeméis e São João da Madeira	António Amorim
Eustácio contra Tarzan	1988	Animação	António C. Valente	Região Aveirense	C.C.Avanca
Serafim Skate	1991	Animação	Sandra Pereira	Região Aveirense	C.C.Avanca
Xico Aventureiro	1991	Animação	Nuno Alexandrino	Região Aveirense	C.C.Avanca
Automania – Sempre o fim!	1991	Animação	Francisco Guiomar	Região Aveirense	C.C.Avanca
Sportman	1991	Animação	Margarida Terra	Região Aveirense	C.C.Avanca
Sócios	1991	Ficção	António C. Valente	Ovar, Avanca	Guadiana Inter., C.C.Avanca
Quatro	1992	Experimental	António Claro	Região Aveirense	C.C.Avanca
Berty Inteligente	1993	Animação	Paula Gomes	Região Aveirense	C.C.Avanca
Capuchinho Vermelho	1993	Animação	Carlos Silva	Região Aveirense	C.C.Avanca

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
Jane Pimenta – uma aventura na selva	1993	Animação	Nuno Fragata	Região Aveirense	C.C.Avanca
Mi & Ju	1993	Animação	Marisa Carvas	Região Aveirense	C.C.Avanca
Nelito ou a arte de subir na vida	1993	Animação	Francisco Guiomar	Região Aveirense	C.C.Avanca
Gulliver	1993	Animação	Colectivo C.C.Avanca	Região Aveirense	C.C.Avanca
A Tremonha de cristal	1993	Documentário	António Campos	Ria e cidade de Aveiro	Externa
Vidas	1995	Documentário	António Claro	Região Aveirense	C.C.Avanca
Reparei que só tinha um olho na testa	1995	Animação, experimental	Bruno Silva	Região Aveirense	C.C.Avanca
Moinhos de Fontão	1996	Documentário	Carlos Silva	Angeja	C.C.Angeja, C.C.Avanca
O Massacre dos Inocentes	1996	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	C.C.Avanca
Vacas d'Avanca	1998	Animação	Co Hoedeman e outros	Região Aveirense	C.C.Avanca
A noite cheirava mal	1998	Animação	Paulo D'Alva	Região Aveirense	C.C.Avanca
Imagens em movimento	1999	Animação	Glória Martins, Tânia Pereira	Região Aveirense	C.C.Avanca, DeCA/UA
A libertação do mundo acidental	1999	Ficção	Armando Condesso	Região Aveirense	Hidra, C.C.Avanca
Portas fechadas	1999	Animação	Rui Nelson	Região Aveirense	C.C.Avanca
Histórias Desencantadas	2000	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	C.C.Avanca
Kamikaze	2001	Animação	João Godinho, João Lopes, João Sampaio, Ricardo Reis	Região Aveirense	DeCA/UA
Desertos	2001	Animação	Bárbara Cabaços	Região Aveirense	DeCA/UA
Um tempo reencontrado	2002	Documentário	M.F.Costa e Silva	Região Aveirense	C.C.Avanca
Dá-me Luz	2002	Animação	Sérgio Nogueira	Região Aveirense	C.C.Avanca

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
A morte do cinema	2002	Documentário	Pedro Sena Nunes	Cidade de Aveiro	Externa
A última gota	2002	Animação	Rui Nelson	Região Aveirense	C.C.Avanca
Zé e o Pinguim	2003	Animação	Francisco Lança	Região Aveirense	C.C.Avanca
Vanitas	2004	Documentário	Paulo Rocha	Região Aveirense	Externa
Timor Loro Sae	2004	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	C.C.Avanca
Boom	2005	Ficção	Veit Helmer	Avanca e Estarreja	Externa
Puritas - Path to Dignity	2005	Ficção	Ricardo Trindade, Paulo Abreu, Miguel Carvalho, Joana Nunes, Eduardo Barbosa, Diogo Carvalho	Avanca	C.C.Avanca
Exposição	2005	Experimental	Joana Barbosa	Estarreja	C.C.Avanca
Quatro elementos	2006	Experimental	Janek Pfeifer	Canais da cidade de Aveiro	Externa
Consoada	2006	Documentário	António Osório	Válega	C.C.Avanca
Histórias a passo de cágado	2006	Animação	Artur Correia	Região Aveirense	Animegas, C.C.Avanca e Filmógrafo
A religiosa II	2006	Animação	Clídio Nóbio	Região Aveirense	Filmógrafo
Living in the trees	2006	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Irmãos desastre I	2007	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Baby love	2007	Ficção	Miguel Estima	Avanca	C.C.Avanca
Cães Marinheiros	2007	Animação	Joana Toste	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Área Protegida	2007	Ficção	José Miguel Moreira	Região Aveirense	C.C.Avanca
Loldini	2008	Animação	Vítor Lopes, Carlos Silva	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
10 ways to eliminate a buddhist monk	2008	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Irmãos desastre II	2008	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
At the dance	2008	Animação	Xavier Almeida	Região Aveirense	C.C.Avanca
O Acidente	2008	Animação	André Marques, Carlos Silva	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Até ao Tecto do Mundo	2008	Animação (Longa-metragem)	António C. Valente, Carlos Silva, Vítor Lopes	Região Aveirense	C.C.Avanca
Ganância	2008	Animação	Cláudio Sá	Região Aveirense	C.C.Avanca
Um gato sem nome	2009	Animação	Carlos Cruz	Região Aveirense	C.C.Avanca
Café	2009	Animação	Alex Gouzblau, João Fazenda	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Airport tunnel	2009	Animação	Vítor Hugo	Região Aveirense	OliveTree, Dance, Filmógrafo e C.C.Avanca
Irmãos desastre III	2009	Animação	Vítor Lopes	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Loldini - o mergulho	2009	Animação	Vítor Lopes, Carlos Silva	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
A ria, a água, o homem	2010	Animação	Manuel Matos Barbosa	Carregal e Torreira	Interna
Conto do Vento	2010	Animação	Cláudio Jordão, Nelson Martins	Região Aveirense	Filmógrafo, Kotostudios, C.C.Avanca
Desta água...	2010	Ficção	Luís Diogo	Válega	C.C.Avanca
O Relógio de Tomás	2010	Animação	Cláudio Sá	Região Aveirense	Filmógrafo e C.C.Avanca
Mulher sombra	2011	Animação	Joana Imaginário	Região Aveirense	Animegas, C.C.Avanca, Filmógrafo
Estátua	2011	Experimental	António C. Valente, Carlos Silva	Região Aveirense	C.C.Avanca
Bruxas	2011	Animação	Francisco Lança	Região Aveirense	Imaginário, C.C.Avanca, Filmógrafo
Brincarolas	2011	Animação	Graça Gomes	Região Aveirense	Filmógrafo, C.C.Avanca
Vamos Cantar	2011	Animação	Carlos Cruz, Vítor Lopes	Região Aveirense	Filmógrafo, C.C.Avanca
O circo	2011	Animação	Jovens da Escola Egas Moniz de Avanca	Região Aveirense	C.C.Avanca, Escola Egas Moniz

Filme	Ano	Género Cinematográfico	Realizador	Localização Principal	Produção
Schlager	2011	Animação	Xavier Almeida	Região Aveirense	C.C.Avanca
A song for a prostitute	2011	Animação	Fernando Madeira, Moisés Rodrigues, Paulo D'Alva	Região Aveirense	C.C.Avanca
O reino do silêncio	2011	Animação	Jovens de Oliveira de Azeméis	Oliveira de Azeméis	C.C.Avanca
Se eu fosse ladrão roubava	2011	Ficção	Paulo Rocha	Ovar e São Vicente de Pereira	Externa

(-): Informação desconhecida

Sabe-se também que Artur da Costa Macedo, operador de câmara português, captou imagens da cidade de Aveiro para o documentário *De Viseu a Aveiro*, em 1933.

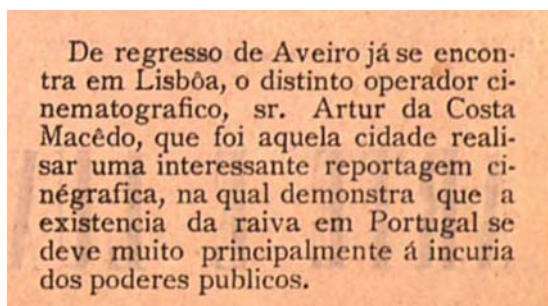


Figura 4. Notícia contida em revista mensal ilustrada, nº 1, 1928-01-00 - Retirado dos arquivos da Cinemateca

“Temos de concordar que é muito pouco para uma região com tantas potencialidades...”
(Lavrador, 1976)

Há que ter em consideração, anteriormente referido, que o cinema de animação é talvez uma das vertentes cinematográficas a ter em especial atenção, pois a região de Aveiro é uma das que mais produz este género no país. O cinema de animação desta região é particularmente significativo e conhecido, não só através do festival de cinema de Avanca

mas, principalmente, pelo já referido Cinanima. Além disso, o cinema de animação amador passa indiscutivelmente por Aveiro.

Estes festivais também são um importante fator a ter em conta pois dinamizam, apoiam, publicam, ajudam a produzir cinema e, de forma ainda mais significativa, criam oportunidades para aqueles que menos as têm de poderem mostrar os seus trabalhos e projetos, como se poderá constatar mais adiante, no Capítulo 13. (Os Festivais de cinema no distrito de Aveiro).

11. O CINEMA AMADOR – O GRUPO DE AVEIRO

“Por muito que o cinema profissional nos queira por de lado, não pode. Porque aquilo que fizemos dos anos 50 aos 80 marcou o cinema Português e este também passa por esta gente que fazia cinema ao fim de semana e se esforçava por fazer um cinema que não era profissional.”

[M. Matos Barbosa, em *Entrevista, Castro (2013a)*]

Em finais dos anos 60 e inícios dos 70, Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa, Manuel Paula Dias, entre outros nomes, começam a ser conhecidos pelos trabalhos que iam desenvolvendo e começam a ter reconhecimento ao participarem em alguns concursos e festivais pelo país e no estrangeiro.

Estes cineastas estavam ligados a atividades cineclubistas, que sempre muito contribuíram para o cinema amador. Os cineclubes foram (e continuam a ser) importantes porque permitiram a descentralização do cinema das grandes cidades nacionais e, consequentemente, possibilitavam aos cineastas não profissionais uma oportunidade de exibirem publicamente os seus filmes. (Pereira, 2010)

Estas atividades tiveram início em Março de 1946 com as primeiras sessões dos cineclubes de Lisboa e Porto, onde exibiram filmes de cineastas estrangeiros (Fritz Lang e F.W. Murnau, respetivamente) precedidos por filmes do cinema amador das suas regiões. (Pereira (2010):2)

Não demorou até que este movimento percorre-se e estabelece-se raízes por vários territórios do país, como a Figura 5 o demonstra.

Os cineastas da região aveirense também estiveram sempre muito ligados ao Clube dos Galitos, que em 1956 cria uma secção de Fotografia e Cinema. Em 1967 este clube realiza o I Festival de Cinema Amador e três anos mais tarde, o I Congresso Nacional de Cinema Amador²⁰.

Este congresso “foi o abanão total na estrutura do cinema de amadores que havia naquela altura”.(Castro, 2013a) Vinha gente de todo o lado, inclusive de Lisboa. “Aquele salão estava à pinha de gente”, recorda Manuel Matos Barbosa. O mesmo admite que foi um acontecimento inesperado. Parecia impossível que “aqueles maluquinhos do cinema de super 8 ou de 8 mm juntassem tanta gente.” (Castro, 2013a)

²⁰ Consultado em Clube dos Galitos <http://www.galitos.pt/historial.aspx?seccao=3&menu=121> a 22/10/2013.



Figura 5. Cidades do país onde se verificam os movimentos cineclubistas. (Pereira, 2010)

Parece que neste congresso surgiu a ideia por parte de diversos críticos e outros especialistas nesta área, que o cinema de amadores não deveria ser algo individual, deveria ser uma união. E, assim, o Engenheiro Gonçalves Lavrador junta Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa, Manuel Paula Dias e o operador de câmara Carlos Alberto Ramos.

Reuniram-se, então, para planearem a estrutura do seu primeiro filme: um documentário em 16mm onde a primeira parte seria filmada na Serra da Freita, perto de Oliveira de Azeméis, cujo assunto recairia sobre a antiga aldeia Albergaria das Cabras, hoje denominada Albergaria da Serra.

A segunda parte do documentário seria filmada em Aveiro, mas acontece que o operador de câmara era também, de acordo com Paula Dias, um correspondente da televisão e tinha ido ao Porto entregar umas bobines, deixando ficar no carro a câmara de 16mm que o grupo estava a utilizar para filmar. Quando chega ao carro encontra o vidro partido e a câmara havia

desaparecido. Ficam então com apenas metade do filme feito, que hoje ainda existe e foi passado para DVD. (Castro, 2013b)²¹

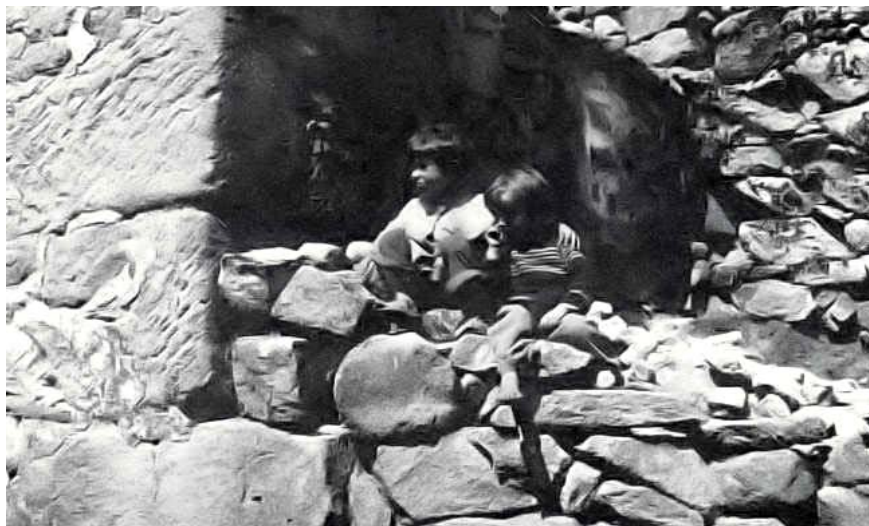


Figura 6. Cena do Filme *Albergaria da Serra*

O grupo em si não fez mais filmes em conjunto, mas funcionavam como uma equipa que tentava compensar a falta de técnica de cada um com a competência do outro nos seus trabalhos individuais.

Não apresentando, portanto, uma homogeneidade quanto ao estilo e técnicas utilizadas, cada um dos cineastas tem as suas próprias características, onde uma ou outra podem ter sido influenciadas pelo colega. Este facto verifica-se principalmente entre Vasco Branco e Manuel Matos Barbosa. Os seus estilos são os mais parecidos, o que reflete a influência já falada que Vasco Branco teve nos trabalhos de Matos Barbosa. Paula Dias já é por si um cineasta mais metódico e organizado e, talvez, menos poético e mais ligado à realidade.

Em Portugal, o cinema amador enfrentava algumas dificuldades relativamente ao que acontecia com o profissional. À partida, a principal diferença entre os dois tipos de cinema seria a falta de subsídios por parte do Estado ou da Secretaria Geral da Cultura. Mas como eram os próprios cineastas a pagar as despesas das suas produções, este facto vai implicar uma outra diferença: o número de elementos da equipa. Era impensável para eles contratarem atores, técnicos de luz, fotografia ou som, ou até mesmo operadores de câmara.

²¹ Manuel Paula Dias **na entrevista** que foi realizada no âmbito deste projeto. [Ver Referências Bibliográficas.](#)

As ajudas que fossem necessárias eram feitas por amigos e familiares. Era muito nesta circunstância que o Grupo se entreajudava.

Quem começou por os designar pelo *Grupo de Aveiro* foram os de Lisboa que, por os da região Aveirense apresentarem obras que carregavam sempre alguma inovação para o cinema que se fazia na época, os lisboetas exclamavam: “Aí vêm eles! Aí vêm os de Aveiro!”.

Manuel Matos Barbosa considera que o grupo esteve “*sempre na linha da frente do que era qualquer coisa de novo neste tipo de cinema. Fomos nós que nos reunimos em Coimbra para fazer a Federação de Cinema Amador*”²². *Fomos nós que agitamos a constituição da Federação em Lisboa. E nada se fazia sem vir o Grupo de Aveiro.*” (Castro, 2013a)

Este facto confirma-se de acordo com a homenagem feita a Vasco Branco: “*Em 1970 cria-se a Federação Portuguesa de Cinema de Amadores. Assume [Vasco Branco], desde a sua criação, o lugar de presidente da Assembleia Geral*”. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

Matos Barbosa, acerca do *Grupo de Aveiro*, conta ainda que decidiram pegar no que a sua região tinha de melhor e projetar as suas qualidades e imensidão no grande ecrã. Não foi fácil desenvolver e manter a energia e a força de vontade por parte do grupo, “*tantas vezes criando riscos de proibição pública, sujeitos a censura prévia. [...] Daí nasceu uma sã camaradagem e amizade que se iria tornar numa espécie de grupo, não fechado mas bastante coeso, que levou a que nos chamassem ‘Grupo de Aveiro’.*” (Valente & outros, 2010)

Na época, o cinema de amadores estava limitado à faixa litoral do país, assim como os festivais de cinema. Começavam em Braga, Porto, Aveiro, Coimbra, Caldas da Rainha, Leiria, Lisboa e chegavam a Portimão. No interior não se fazia cinema não profissional, nem parece que estivessem preparados para o fazer. Muito embora ainda houvessem as já referidas atividades cineclubistas que chegavam a algumas cidades no interior.

Este facto fez com que Manuel Paula Dias e Manuel Matos Barbosa e outros dois colegas de Lisboa, por volta de 1972, fossem para as colónias portuguesas em África para percorrerem as cidades mostrando o que os cineastas amadores estavam a fazer em Portugal e verem também o que estava a ser feito por lá. Paula Dias foi juntamente com o Engenheiro Manuel da Fonseca para Moçambique e Matos Barbosa e Pinto Leite foram para Angola, embora estas duas viagens tivessem acontecido em momentos diferentes do ano.

²² Hoje denominada Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais

Em 1974, logo após o 25 de Abril, o cinema não profissional já contava com uma certa liberdade face aquilo que era censurado e as obras do *Grupo de Aveiro* andavam a ser exibidas pelo país, principalmente nos distritos de Aveiro e Porto e no estrangeiro.

Em Maio de 74, sai um programa oferecido aos participantes do “V Encontro de Dirigentes Cineclubistas” que cita o seguinte de Alves Costa²³, que vem no fundo aglutinar e clarificar tudo aquilo se tentou mostrar durante este subcapítulo:

“Já lá vai há muito o tempo em que o cinema de amadores arrastava um complexo de inferioridade. O termo «amador», com a sua carga de sentido pejorativo provocava a desconfiança e o desinteresse. Não sem razão, valha a verdade. O cineasta amador, nesses tempos já recuados, era-o quase sempre no pior sentido. Prolongava, com uma câmara de filmar o que até ali tinha feito, mais ou menos ao acaso, com uma máquina fotográfica. Foi a era dos passeios em família, do contraluz à beira mar e das folhas mortas, as azenhas e dos regatos, dos fogos dos meninos, dos monumentos e das paisagens...E, uma vez por outra, uma mini-história com forte propensão para o melodrama ou para a simbologia simplista ou simplória. De uma ou de outra forma, sempre a cambar no lugar-comum, na tristeza e na pelintrice de imaginação. É sempre bom recordar isto, para bem se medir o caminho percorrido e para que os participantes de amanhã não comecem dessa maneira. [...] Aqui termina a história antiga. Pouco a pouco – já menos fechados em grupo isolado, orgulhosamente só – começaram a vir a público e a ganhar a noção da responsabilidade que vir a público implicava. Não só a vir a público mas a chamar pela gente: venham ver, venham ver! (...)”²⁴ (Cine-clubes do Porto, 1974)

Foi a partir desta altura que os cineastas do cinema amador de Aveiro tiveram o período mais ativo da sua história. Começaram a ter sessões com sala cheia, completamente esgotada. Já não eram as vinte/trinta pessoas de antigamente. Juntavam-se mais de cem espectadores.

O público de um modo geral começou a aceitar e a comprovar que o que os cineastas amadores faziam, era digno de lhes ser reconhecido mérito.

É então que quando tudo parece que está num bom caminho, o *Grupo* é confrontado com divisões internas, que conduzem à sua rutura: *“Todo aquele trabalho que tínhamos tido, todo aquele desenvolvimento que tínhamos elaborado durante aqueles anos, todo aquele cinema que apareceu e andava pelo estrangeiro e por todo o lado, é posto em causa. [...] E todo aquele trabalho começa a cair, a cair, até que desaparece por completo.”* (Castro, 2013a)

²³ Crítico de cinema muito conceituado em Portugal.

²⁴ Para ler o texto integral consultar o Anexo V.

A censura

Quando nos inícios da década de 70, o *Grupo de Aveiro* começava a ganhar visibilidade pelos seus trabalhos, projetando os mesmos por onde surgia oportunidade, chamam a atenção da Secretaria de Estado da Informação, Cultura Popular e Turismo²⁵, cuja atividade também passava pelo Serviço da Censura e Exame Prévio.

Assim, para a exibição dos seus filmes de 8mm, os cineastas aveirenses tinham que sujeitar as suas obras à autorização da Censura. O que aconteceu com eles, aconteceu igualmente com outros cineastas profissionais ou não.

As pessoas que trabalhavam para a censura não percebiam muitas vezes as intenções que estavam implícitas nos filmes e cortavam o que achavam que não devia passar. Isto acontecia de uma forma que muitos realizadores consideravam imprópria e absurda. Existiam inúmeras situações que deixavam os cineastas realmente indignados

“Mas isso também aguçou-nos o engenho.” Afirma Manuel Paula Dias na sua entrevista. (Castro, 2013b)

Começou a aparecer um tipo de cinema – o cinema experimental – onde aquilo que à partida parecia ser, na verdade transmitia outro tipo de mensagem. E como os que estavam na censura não percebiam muito de cinema, esse tipo de filmes conseguia passar muitas vezes.

Sabem-se alguns exemplos do emprego da Censura nas suas obras, que os realizadores do *Grupo de Aveiro* deram a conhecer. Por exemplo, Paula Dias tinha ido, numa ocasião, a uma reserva natural em Moçambique e filmou uma cena de amor entre um leão e uma leoa. Essa parte do filme foi, ao que parece, cortada, e por cortada quer-se mesmo dizer que pegavam na película e cortavam com uma tesoura a cena censurada. Mas já o filme de enredo de Vasco Branco *O Ensaio* (1973), feito em Aveiro, foi completamente retido. Com Manuel Matos Barbosa aconteceu outro episódio: um documentário seu foi projetado em Aveiro e, como tal, foi requerido para ir à Censura. O realizador não sabe explicar o verdadeiro motivo do porquê o filme não ter sido enviado à censura antes da sessão. Matos Barbosa só sabe que no fim da exibição, o filme foi-lhe entregue, desconhecendo se o mesmo chegou a ser visionado pela censura. Entretanto concorre a um festival em Itália com esse documentário que ganha um prémio. O prémio foi entregue no mesmo mês, mas o filme não. Ao tentar perceber onde este estava, e sabendo que em Itália já tinham enviado o filme, apercebe-se que o mesmo poderá ter ficado retido nos correios, o que veio a confirmar-se. Ficou retido porque teria de

²⁵ Antigamente, este serviço pertencia ao Secretariado Nacional de Informação (SNI), mas que foi extinto em 1968, tendo os respetivos encargos transitado para esta Secretaria de Estado que pertencia à Presidência do Conselho de Ministros. (Arquivo Nacional - Torre do Tombo) em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4314203>.

ser visionado pela censura. No entanto, acabaram por enviar um Boletim para Matos Barbosa assinar, conjuntamente com um requerimento em como jurava que tinha sido o próprio a fazer o filme. A obra foi-lhe devolvida e ainda teve de pagar 180\$00 de imposto por o documentário ter passado “Águas Extraterritoriais”.

Tentou-se fundamentar e contrapor estes episódios contados pelos cineastas com o que estava no respetivo processo de censura, no Arquivo Nacional Torre do Tombo²⁶. Mas esta pesquisa ocorreu pelo insucesso, não se conseguindo encontrar o que se pretendia.

Quando os filmes iam para África, havia também um grande controlo por parte do sistema, principalmente em 1972. Queriam saber que tipo de filmes levavam e o seu conteúdo, chegando a visionarem os mesmos. Era um controlo muito rigoroso e demorado mas, no ano seguinte este passou a ser um processo bem mais brando.

Apesar do grau de destruição que a censura aplicava às obras do cinema amador, deve-se mencionar que o seu sistema estava bem organizado. Os filmes que tinham ficado retidos ou que tinham sido cortados, logo após o 25 de Abril de 1974, foram enviados para os seus correspondentes autores. Tudo o que tinham apreendido tinha ficado devidamente arquivado.

A mão da Censura não passava apenas pelas obras nacionais. Muitos filmes de realizadores estrangeiros estavam completamente proibidos de passar em Portugal. Matos Barbosa conta que, por exemplo, em 1972 foi ver o filme *Hiroshima Meu Amor* (1959), de Alain Resnais a Luanda, que na altura era uma das províncias ultramarinas de Portugal. Estando em exibição em Angola, o mesmo estava proibido em Portugal continental.

O Cinema pós 25 de Abril

“Abriu-se o saco. Apareceu tudo.”

[M. Matos Barbosa, em *Entrevista*]

Pode-se dizer que o cinema do pós 25 de Abril foi sobretudo a descoberta do cinema oprimido. Tudo o que tinha sido proibido estava agora disponível, desde os clássicos russos (o *Coração de Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, por exemplo), aos polacos, franceses, espanhóis, etc.

²⁶ <http://antt.dgarq.gov.pt/>

As pessoas faziam fila nas entradas dos cinemas para verem filmes nunca antes visionados em Portugal, tal como o *Último Tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci.

Sem algum tipo de censura, começaram a aparecer também os filmes eróticos e pornográficos. Mas foi algo que não durou muito tempo no que toca à constante exibição deste género de filmes. Exceto no Porto e Lisboa que tinham pelo menos uma sala de cinema que passava continuamente estas obras.

Relativamente ao fazer cinema, especialmente o não profissional, Manuel Paula Dias é da opinião de que com a liberdade que passou a haver, o cinema em película de formato reduzido desapareceu. A chegada da televisão e do vídeo também influenciou e contribuiu bastante para este acontecimento no cinema de amadores. Muito se deve ao facto de que alguns cineastas não profissionais não conseguiram acompanhar a mudança de tecnologia da película para o vídeo.

Também aquando o surgimento dos primeiros governos provisórios, começam a ter algum apoio financeiro por parte de algumas entidades oficiais da época, principalmente da Direção Geral da Cultura. Até então, não tinham tido direito a qualquer forma de apoio governamental.

Foi-lhes dado o material necessário para as suas produções como câmaras, gravadores, película, etc.

Tal acontecimento seria realmente uma dádiva, não fosse o governo a impor as suas condições, conta Matos Barbosa. Como tal, parece que todos os que estavam afetos a este apoio financeiro tinham que seguir determinadas normas ou indicações que se refletiam no trabalho que apresentavam. (Castro, 2013a)

Para poderem fugir um pouco a essas limitações supostamente impostas pela Secretaria de Estado da Cultura, as pessoas arranjavam maneira de conseguir mandar vir o material de outros países, onde fosse mais barato. Mandavam vir, por exemplo, cassetes de filme e películas da África do Sul e França. A única maneira de poderem ainda fazer cinema à sua maneira, era às suas próprias custas. (Castro, 2013a)

Alguns começam a afastar-se destes apoios enquanto alguns militantes partidários começam a intrometer-se naquilo que era produzido. Mesmo alguns clubes, que também eram financiados pelo Estado, começam a aperceber-se do que se estava a suceder e ao afastarem-se, foram obrigados a encerrar as portas por falta de dinheiro.

Estes apoios financeiros tiveram também outra consequência para o cinema de amadores, principalmente para o *Grupo de Aveiro*. O facto de existir dinheiro para as produções fez com que se desse início a uma produção avultada de filmes com qualidade reduzida, sobretudo em relação ao que fazia anteriormente. “*Com disparates incríveis*” segundo conta Manuel

Matos Barbosa. Parecia que tinham perdido o *saber* dar valor ao que tinham e aproveitarem o financiamento monetário e material para fazerem ainda melhor. (Castro, 2013a)

Este facto também foi um dos que contribuiu para a rutura de boa parte dos grupos de cinema amador.

O *Grupo de Aveiro* é sobretudo marcado por três cineastas, que pela sua importância e obra, serão objeto de nossa particular atenção nas próximas páginas. Ao que parece, é aqui que o *Grupo* de cinge não tendo tido uma continuação geracional significativa (em termos cinematográficos).

De Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa e Manuel Paula Dias, faremos uma visita a algumas das suas obras mais significativas.

11.1. Vasco Branco

Vasco Branco não era apenas um cineasta de referência e representativo do cinema amador nacional. Além de mentor de Paula Dias e Matos Barbosa, era um escritor que abrangia diversos géneros, artista plástico e ceramista para além da sua atividade profissional (Farmacêutico). Aparentemente, a cinematografia só ocupava as pausas entre os restantes trabalhos.

A sua passagem pelo cinema não envolveu apenas a realização de filmes, mas principalmente, o incentivo na divulgação do cinema de amadores. Tinha uma grande preocupação relativamente à educação cultural do público e, por isso, intervinha muitas vezes na sociedade com este propósito. Nessa sua passagem, esteve também muito ligado às atividades cineclubistas. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

O cineasta aveirense fez filmes de género documentário, animação, experimental e ficção. Porém, devido à exigência e consequente carência de meios que o cinema não profissional implicava, a ficção tornou-se no género que mais dificuldades lhe trouxe. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

Se o próprio não conseguiu tirar o máximo proveito das câmaras de 16mm, que entretanto testou após o formato super 8, quando surgiu o vídeo, Vasco Branco negou completamente a sua utilização achando que já seria tecnologia em demasia. (Castro, 2013b)

O Engenheiro Gonçalves Lavrador escreve sobre este trecho da vida de Vasco Branco e caracteriza de maneira eficaz estes géneros cinematográficos do realizador:

- **Animação:** “ (...) é de salientar um humor subtil, sempre inteligente, e uma saborosa e ingénua poesia”;

- **Documentário:** “ (...) uma notável sensibilidade estética, um certo sentido do ritmo e um amor por essa grande arte paradigmática para todas as artes que é a música”;
- **Experimental ou abstrato:** “ (...) um olhar sensível e como que romântico sobre os homens e a paisagem, um amor pela natureza e pelas manifestações da arte popular e tradicional”. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

O Engenheiro é ainda da opinião que a dedicação de Vasco ao cinema não era forte nem era algo que ele adorasse fazer. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996) Mas a filmografia deste cineasta estende-se para mais de cinquenta produções cinematográficas, o que leva a crer que, muito embora fazer cinema não profissional entre os anos 40/50 aos 70 fosse muito difícil, quer seja por limitações financeiras, técnicas ou impostas pela censura, tais motivos parecem que nunca impediram o realizador de exercer esta arte.

Mesmo assim, o Engenheiro Gonçalves Lavrador apresenta os seguintes motivos, que se passam a citar, que justificam a suposta falta de dedicação e entusiasmo por esta atividade e a falta de motivação para lutar contra as dificuldades que fazer cinema amador implicavam:

1ª – “O ambiente, sempre desanimador, sempre ingrato e hostil, do cinema português no tempo do fascismo salazarista, duas vezes nocivo, quer no plano da criação cineástica, quer mesmo no que respeita à reflexão filmológica e até à simples existência dum pequeno público verdadeira-mente interessado pela semiose fílmica;”

2ª – “Uma certa tendência, como que congénita, de Vasco Branco para um determinado “isolacionismo”, para um excesso de “individualismo” artístico na criação semiótica que se não coaduna com o aspeto inegavelmente “coletivo” da práxis fílmica seja ela qual for, embora em certos casos mais do que noutros (em contradição com artes de práxis verdadeira e profundamente “individualista” como, por exemplo, as artes plásticas e a literatura) ”. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

Da extensa cinematografia de Vasco Branco, tomamos uma animação e um documentário, ambos largamente premiados, para sobre eles nos debruçarmos, procurando que como exemplo possam melhor falar da obra deste autor fundamental para o espaço cinematográfico aveirense e não profissional de abrangência mais lata.

11.1.1. A Máquina, 1971

Esta curta-metragem de animação de 09:00 minutos parece ter um simbolismo presente em volta da mensagem que Vasco Branco pretende transmitir – “(...) *condenar a guerra, qualquer guerra, em jeito de mensagem pedagógica, [...], muito irritando a censura portuguesa de então ao induzir a responsabilidade que nos compete para de algum modo encravar a máquina infernal que conduz à guerra e a alimenta*” (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996). Pode-se dizer que então que tem um cariz de crítica social e principalmente política.

É preciso ter em atenção que nesta altura estava a decorrer a Guerra do Ultramar, que só viu os seus dias findarem aquando a Revolução de 25 de Abril.

Vasco Branco utiliza a técnica *stop motion* para fazer a sua animação e, por comparação ao “O Pedestal” de Matos Barbosa, o som em *A Máquina* está de alguma maneira sincronizado com a imagem.



Figura 7. Cena de *A Máquina* mostrando um tanque de guerra a sair da máquina

Contrariamente a essa obra, que se falará no subcapítulo 11.2.1, *A Máquina* transmite os sons vindos das próprias ações, ainda que não soem ao que Walt Disney já fazia em 1928, que era a grande referência na época. No entanto, as personagens já emitem sons característicos quando falam e as máquinas ecoam os seus rugidos estrepitosos das fabricações em série.

Mas, uma vez que existe uma projeção do som que é representativo da realidade em determinadas ocasiões, noutras sequências semelhantes já não existe sonoridade alguma, como é o caso do andar das personagens, ou mesmo das suas expressões de espanto ou surpresa.

Em *Steamboat Willie* de Walt Disney (subcapítulo 12.2.2), o som acompanha sincronizadamente quase todas as ações e movimentos que, por exemplo, a inexistência de ruído nos passos dos personagens (exceto o andar da Mini pois usa sapatos de salto alto) não é tão ou quase nada perceptível. Além disso, a narrativa é sempre acompanhada por uma banda-sonora que parece envolver muito mais as ações, criando um certo ambiente alegre e cômico.



Figura 8. Cena de *A Máquina* de Vasco Branco

A banda-sonora em *A Máquina* não cria exatamente um ambiente envolvente mas é composta por várias *músicas-tipo* que caracterizam um determinado momento. Por exemplo:

- O mecânico fica feliz com a nova produção da máquina e começa a dançar. A música surge a assinalar esse mesmo momento, de felicidade e conquista;
- Quando entra um personagem fardado (polícia, comandante, etc.) surge uma música que sugere alguém com poder;
- Quando muda novamente o gênero de veículo na produção em série, a máquina enche-se de flores e surge uma música que reflete melancolia e o campo. Talvez seja por esta referência ao campo que existem flores e todos os veículos a partir daí são tratores;

Já nos últimos minutos da curta-metragem, na fábrica onde se produzem armas, entra uma música aquando o surgimento da “pomba da paz”, sugerindo talvez que por muito que se tente avançar com a guerra, vai haver sempre *alguém* por perto para tentar restabelecer a esperança.

11.1.2. O Espelho da cidade

Este filme de 07:30 minutos é um jogo de imagens filmadas sob a água que, ao serem invertidas, dão a sensação de que os objetos estão de algum modo dentro de água. É fascinante a maneira como este elemento espelha os edifícios, os barcos, os costumes desta região. Vasco Branco mostra, então, a cidade através da Ria de Aveiro.

O documentário inicia e finaliza com planos normais e simples do estuário Aveirense, mas, pelo meio, os planos vão dando vida às imagens urbanas e paisagísticas, através da sinuosidade do movimento da água.

O Engenheiro Gonçalves Lavrador escreve sobre o cinema de Vasco Branco, aquando das comemorações dos 100 anos do cinema português, e indica-nos que este baseou-se fortemente na obra do cineasta holandês Bert Haanstra “O Espelho da Holanda”, de 1950, cujos títulos são também curiosamente próximos: “(...) o cineasta aveirense aplicava à sua própria cidade os métodos semióticos que Haanstra aplicara anteriormente ao seu país, a Holanda”. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

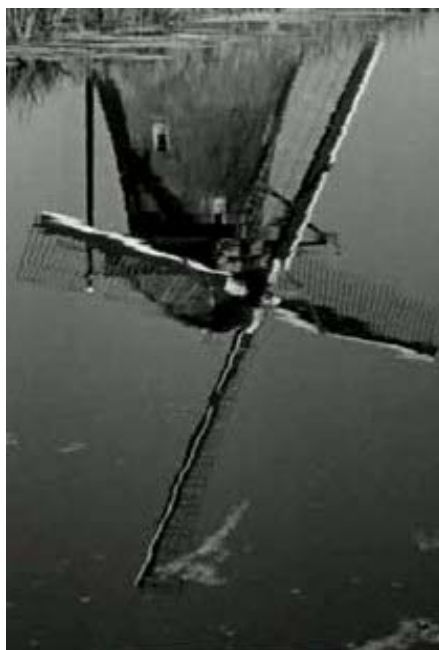


Figura 9. Cena do filme *O Espelho da Holanda* de Bert Haanstra, de 1950

Os que tinham visto o filme do holandês tinham-se apaixonado pela sua maneira de fazer cinema e pelos quadros simétricos que criara nesta sua obra. Pareciam estar relativamente reticentes quanto à obra de Vasco Branco, pois receavam que, de alguma maneira, não pudesse vir a fazer justiça ao trabalho de Haanstra.

Mas quando viram o filme, esses medos rapidamente se desvaneceram pois este cineasta chegou a suplantiar em determinados aspetos o trabalho do cineasta holandês: “(...)em primeiro lugar pela aplicação, bastante feliz e enriquecedora, da cor, e, em seguida, por, em certos momentos cruciais, quando sentiu uma tal necessidade semiótica, não hesitar em atingir uma completa desdiegetização, uma perfeita expressão adiegética (aqui, mais uma vez, grandemente valorizada pela exploração de inesperados efeitos cromáticos).”(Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)



Figura 10. Cena do filme *O Espelho da Cidade* mostrando um barco moliceiro irradiado na água

Ao som da guitarra portuguesa, o dedilhar das notas, a forma como o som sai deste instrumento, tudo parece que está em sintonia com as linhas onduladas que a água cria nas imagens da cidade. Dá a ilusão de que os edifícios, as casas, os carros, as árvores, tudo se move e dança ao som da guitarra.



Figura 11. Cena do filme *O Espelho da Cidade* mostrando edifícios da cidade de Aveiro refletidos na água

11.2. Manuel Matos Barbosa

Manuel Matos Barbosa interessou-se pelo cinema já desde muito novo. Apesar do entretenimento que existia enquanto miúdo (futebol com os amigos, ente outros jogos populares e passatempos), tudo terá início com a feliz coincidência de que o futuro cineasta tinha como vizinho o dono dos cinemas de Oliveira de Azeméis, que não tinha filhos. Como tal, era ele que acompanhava a esposa do dono ao cinema para esta não ir sozinha. É assim, aos cinco anos de idade, que o jovem começa a ver os seus primeiros filmes, que lhe despertaram o interesse por esta arte.

Procurou sempre adquirir conhecimentos nesta área mas sem aprofundar muito teoricamente e, por volta dos anos 50 surge o cineclube de Oliveira de Azeméis onde, “*por ter o bichinho já no corpo*”, aderiu, tendo mais tarde sido seu dirigente.

Decidiu experimentar e fazer cinema comprando então a sua primeira máquina, dando início aos primeiros filmes familiares.

Entretanto, num conhecido baile de carnaval na sua terra, teve a oportunidade de conhecer aquele que o motivou e apoiou fortemente nesta área, o Dr. Vasco Branco. Tornando-se um grande frequentador da sua casa, Matos Barbosa foi adquirindo outros conhecimentos sobre a arte cinematográfica tendo, desta forma, sido muito ajudado no seu início de cineasta.

O facto de se interessar fortemente pelo desenho fez com que apreciasse o que Walt Disney fazia, isto nas décadas de 40/50. Esse motivo faz com que o artista se aperceba, ao tentar copiar desenhos da Disney, que construir o desenho animado era algo bastante trabalhoso mas, ao mesmo tempo, dar vida a um desenho era algo que, ainda hoje, Matos Barbosa afirma ser o “*despertar...aquele sonhar...a utopia*”. (Castro, 2013a)

Era na altura inclusivamente um sonho para o realizador poder ir para os Estado Unidos da América desenhar, fazer cinema de animação.

Ainda assim, os seus primeiros trabalhos foram documentários sobre a região de Aveiro e Oliveira de Azeméis e o seu início neste género deve-se ao facto de ter acompanhado as filmagens de *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, um filme feito em 35mm, com uma equipa e estrutura profissional, no Furadouro em Ovar. Isto motivou-o a fazer também um pequeno documentário sobre a pesca no Furadouro, *A Companha*, em 1967. Foi o filme que mais prémios ganhou.

O cineasta conta ainda que, após o 25 de Abril volta ao mesmo local e ainda está lá a mesma gente, os mesmos costumes, o mesmo modo de vida, a mesma pobreza, e de repetente olha para a beira-mar e vê um pequeno barco cujo nome era “Vamos Andando”. Ele achou aquilo hilariante, parecia que o tempo não tinha passado por aquela gente e que “iam andando”

devagarinho. Decidiu pegar na sua câmara e filmar as mesmas cenas que, passados oito ou nove anos, continuavam na mesma.

Outro facto que o levou a começar com os documentários foi que ainda não estava habituado às funcionalidades da câmara e os conhecimentos sobre o cinema em si ainda não eram muito vastos.

A indústria do vidro também foi um assunto que sempre lhe interessou porque lhe estava bastante próximo: os seus pais tinham um armazém de louças e vidro.

Filmar a Fábrica do Vidro que existia em Oliveira de Azeméis e filmar o trabalho sobre o vidro era algo que o cineasta desejava. Porém, ao que parece, o patrão da mesma nunca autorizou que fosse filmada principalmente porque as circunstâncias de trabalho eram precárias e difíceis, além de que o trabalho sobre o vidro trazia alguns problemas de saúde e, aparentemente, a fábrica não assegurava as melhores condições aos mais de mil trabalhadores. Como tal, parecia que o responsável não queria deixar passar essa imagem.

Entretanto, Manuel Matos Barbosa consegue finalmente fazer as filmagens mas envereda por um caminho diferente. O seu objetivo não é mostrar as condições da fábrica mas sim o próprio trabalho no vidro. Assim, nos metros de película que filmou, vai buscar imagens sobre o que este trabalho envolvia: as mãos, o sopro, o vidro, o próprio trabalhador, e junta-lhes uma música de Jazz tentando criar, como o próprio define o seu trabalho, um bailado.

Depois destes ainda vieram *Romaria* (1972) e *A um Emigrante* (1976).

Foi ganhando prémios com esses documentários, motivando a sua continuidade na realização dos mesmos. Porém o próprio afirma que os documentários que realizava eram curtas-metragens pouco planificadas que admite poderem ter sido mais desenvolvidas. Mas tal se deve ao facto de que o seu maior interesse era o cinema de animação, gosto que perdurou até aos dias de hoje. (Castro, 2013a)

Quanto à animação, a técnica que utilizava era o papel recortado e animado pois o desenho animado era uma técnica bastante difícil, com a qual só tinha feito uma pequena experiência em super 8. Quase tudo o que fez deste género pretendeu que fosse uma crítica social: uma crítica ao futebol, à política, ao desejo do homem de querer alcançar algo mas nada fazer para que isso aconteça - à utopia. Um bom exemplo é o seu filme *O Pedestal*, que será analisado mais à frente.

Outro filme animado que fez foi o *A-E-I-O-U* (1967) juntamente com alunos de uma escola em Vila Nova de Gaia. Trata-se de uma guerra entre as vogais e deu-lhe bastante gozo porque quem fez os desenhos, os pintou e recortou foram as crianças, tendo Matos Barbosa apenas ensinado a tecnologia.

11.2.1. *O Pedestal*, 1973

A primeira coisa que se percebe ao visualizar *O Pedestal* é que esta curta-metragem de 05:20 minutos retrata claramente uma crítica, sendo ela social ou política. Como foi mencionado anteriormente, Matos Barbosa pretende criticar o facto do homem, (principalmente o povo português a que ele próprio pertence), que anseia alcançar algo mais e melhor na sua vida mas que parece nada fazer além de sonhar: a base que constrói para alcançar os seus objetivos é tão frágil que, quando chega ao topo do pedestal, este acaba por se desmoronar.



Figura 12. Cena do filme evidenciando a crítica política

Na altura do cinema de animação mudo, os cineastas faziam-se valer de linguagens visuais que expressassem a sonoridade inexistente mas que era intrínseca à ação, como se poderá observar melhor no capítulo 12, exemplificando com as animações de Walt Disney. Apesar disso, e apesar de em 1973 já existir som nos filmes de animação, para os autores do cinema amador português ainda era um sonho a alcançar. Mesmo assim, Matos Barbosa não recorreu a nenhum tipo de código visual que manifestasse sonoridade e procurou incluir som nos seus filmes. Fez-se valer, quase que em exclusivo, de uma banda sonora paralela ao filme, em quase todas as suas obras.

A técnica utilizada para animação foi o desenho recortado, pois nesta altura o cineasta considerava que era muito difícil fazer desenho animado (apesar de ser o seu objetivo um dia). Além disso, a carência de meios técnicos e financeiros tornava este desejo um processo bastante demorado até à sua finalização.

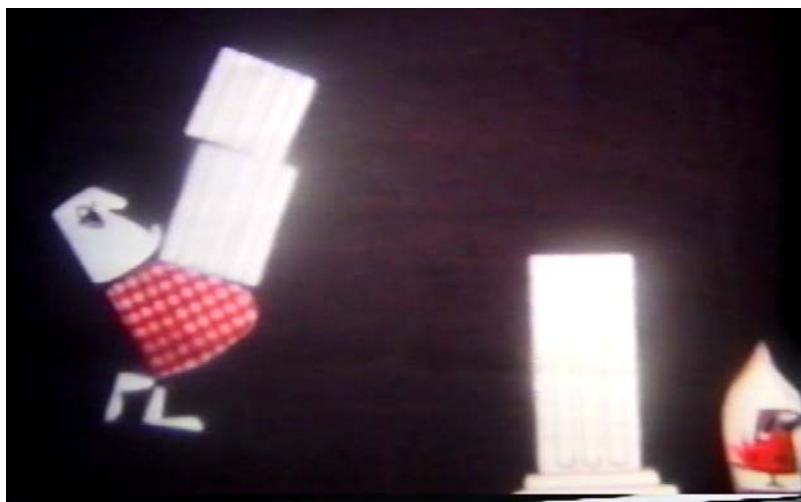


Figura 13. Cena do filme que mostra o homem a construir o seu próprio mas frágil pedestal

Existem sete momentos musicais que dividem a narrativa em sete partes diferentes, mas nem todos esses momentos implicam uma nova melodia: pelo menos uma música repete-se em mais que um momento.

Nesta curta-metragem, os temas musicais inspiram essencialmente liderança e sucesso e funcionam como ritmos que, não criando um ambiente real nem participando na narrativa, caracterizam um dado momento ou estado de espírito: sons não diegéticos.

Pode-se então afirmar que, por oposição a *Steamboat Willie*, este é um desenho animado com música e não um desenho animado musical. (subcapítulo 12.2.2)

11.2.2. A ria, a água, o homem..., 2010

A análise a este filme de 06:04 minutos é feita com alguma admiração pelo talento de Manuel Matos Barbosa.

As diferenças entre *O Pedestal* e *A ria, a água, o homem...* são insólitas e clarificam bem o que o passar dos anos e evolução das técnicas e tecnologias trouxeram a este cineasta.

É evidente a paixão que Matos Barbosa tem para o desenho. As imagens desta curta de animação são construídas com traços e manchas de um desenho muito cuidado e sensível, acompanhadas por uma narrativa poética, na voz do ator Joaquim de Almeida, e com palavras da obra *Os Pescadores* de Raul Brandão.

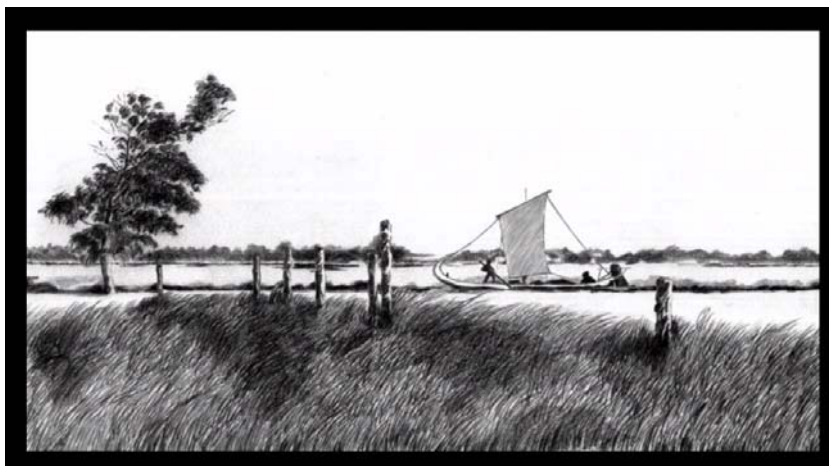


Figura 14. Cena do filme mostrando um barco moliceiro em 2º plano

O cineasta sempre desenhou sobre a Ria durante a sua vida: *“Sempre me apeteceu desenhá-la porque é diferente todos os dias”*²⁷.

Este filme, que surgiu de uma exposição que Matos Barbosa fez com os seus desenhos, ilustra as actividades que a Ria de Aveiro oferece ao homem, sendo elas a pesca, a agricultura, a exploração salineira, a apanha do moliço, etc. De certo modo mostra o que Manuel Paula Dias evidência em *Sal, duro sal*. Mas Matos Barbosa fá-lo de forma mais romântica e aprazível, dando relevo à ria e à água: *“O homem nestes sítios é quase um anfíbio. A água é essencial para a vida.”* (plano cinematográfico nº 5).



Figura 15. Cena do filme retratando os marnotos nas salinas

²⁷ Manuel Matos Barbosa num debate a propósito do evento “Fitas na Ria”, um ciclo de cinema sobre a Ria de Aveiro promovido pelo Cineclub de Avanca, Universidade de Aveiro e Teatro Aveirense.

Em termos da técnica aplicada, o realizador serviu-se do desenho animado. O primeiro plano que apresenta é estático, logo de seguida surgem outros que ostentam as duas valências: o imóvel e o movimento. Esta afluência é-nos dada pela pequena ondulação da água, desenhada imagem a imagem, tirando partido da multiplicação de níveis de animação e de imagens estáticas.



Figura 16. Cena do filme que mostra duas personagens femininas que trabalham na agricultura

Quanto ao som, foi escolhida uma melodia de Debussy, sendo a única sonoridade presente além da voz do locutor.

A realização desta curta-metragem despertou-lhe a vontade de fazer ainda, pelo menos, mais dois filmes, apesar da sua já profícua idade.

A ria, a água, o homem... foi premiada e nomeada em festivais de cinema de variadíssimos países e os novos projetos em que Manuel Matos Barbosa se encontra a trabalhar, refletem o seu desenho e serão realizados com a mesma técnica de desenho animado deste seu último filme.

11.3. Manuel Paula Dias

Manuel Paula Dias estreou-se no cinema amador exatamente a 16 de Maio de 1972. Comprou uma câmara para fazer o seu primeiro filme: o nascimento da sua primeira filha.

Depois que se tem a câmara, o que se quer é continuar e foi isso que ele foi fazendo: continuou, experimentou, errou, saíram coisas menos boas, mas foi todo esse processo que o ajudou a melhorar e a ganhar uma certa experiência.

Para Paula Dias quem fazia este tipo de cinema parecia ter em mente que a sua principal preocupação era aperfeiçoar a técnica. Os problemas de luz e som²⁸ eram as principais dificuldades, bem como as preocupações com a estética de cada filme. O som era mesmo objeto de uma preocupação alargada e especial. Paula Dias considera ainda que a técnica e a estética são dois fatores que devem andar a par um com o outro. (Castro, 2013b)

Fazer cinema de forma não profissional significava para este cineasta ser-se um pouco individualista e autodidata. Como não existiam ajudas, cada um era o próprio realizador, o fotógrafo, o técnico de som e luz e o que carregava o material. Então é possível imaginar os cuidados, preocupações e conhecimentos que estes criadores tinham de ter para fazerem um filme, cujo conteúdo fizesse sentido com as suas preocupações e tivesse o mínimo de qualidade técnica (o que nem sempre acontecia).

Só mais tarde, quando apareceu a Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais em 1970, é que se tentou procurar algum contributo para se fazerem filmes com mais conteúdo e qualidade, porque até ali *“era o salva-se quem puder. Quem tinha mais habilidade fazia melhor que os outros.”* (Castro, 2013b)

O género de filme que adotou em cerca de 80% das suas obras foi o documentário. Iniciou-se com um sobre as salinas de Aveiro, *Sal Duro Sal*, que será analisado mais à frente.

Só muito mais tarde, principalmente com a chegada do vídeo, é que começou a fazer filmes de ficção e com enredo.

Muitos dos documentários que se seguiram ao *Sal Duro Sal* eram acerca do artesanato na região de Aveiro. Manuel Paula Dias recorda-se de *Manto de Trapos*, por exemplo, que concorreu em muitos festivais. Mas esta sua vontade de mostrar o que era feito ao nível do artesanato na região acabou por ser abandonada pois o cineasta afirma que *“estava a matar os artesãos todos. Isto é a verdade. Cada vez que fazia um filme de artesanato sobre um determinado indivíduo (...) os senhores morriam logo a seguir.”* (Castro, 2013b)

²⁸ O som só veio aparecer mais tarde.

Claramente que se tratava de uma coincidência, mas o principal motivo para esse sucedido é que estes artesãos já eram pessoas bastante idosas, nomeadamente alguns com quase 90 anos e que ainda se dedicavam às suas artes. De qualquer maneira, foi o suficiente para o cineasta deixar o artesanato e virar-se para outros assuntos como, por exemplo, a atividade industrial. Mas se se pensar melhor sobre este assunto, o cineasta não estava a matar estes artesãos mas sim a preservar a memória destes, a memória destas atividades que caíram em desuso mas que não deixam de caracterizar nem de fazer parte da história da região. Este é um dos motivos de glorificar estes cineastas não profissionais, que permitem hoje vermos como era Aveiro há cerca de cinquenta anos atrás.

O género ficção veio a aparecer mais tarde nos seus trabalhos com o advento do vídeo. Ainda com 16mm (semiprofissional) tentou fazer um filme com argumento e atores mas o sentido da história ficava perdido por não haver o diálogo que era exigido pelas personagens. Como tal, pelas limitações técnicas ao nível do som impostas pela câmara de 16mm (apesar desta câmara já ter a possibilidade de gravar som) e pelas suas próprias competências técnicas, o realizador parece não ter gostado do resultado final.

Assim, só quando aparecem as câmaras de vídeo que permitiam gravar o som síncrono, é que Paula Dias achou que já reunia as condições necessárias para realizar um filme deste género.

Como já foi dito anteriormente no capítulo 11 referente ao cinema em Aveiro pós 25 de Abril, não foram todos os cineastas amadores que conseguiram acompanhar esta mudança tecnológica. Por exemplo, Vasco Branco só fez um documentário em vídeo e parece não ter gostado da experiência. É preciso ter em atenção que para estes cineastas foram muitos anos a trabalhar com película.

Participar em Congressos e enviar os seus filmes para Festivais deu-lhe, e às suas obras, visibilidade. E foi isso que sempre procurou, dar a conhecer o que estava a fazer independentemente de ganhar ou não algum prémio.

Sendo de Aveiro, sente-lhe respeito e, tal como foi dito anteriormente, a envolvente desta região é e sempre foi um motivo forte para ter lugar nas obras deste cineasta. Encontram-se os seguintes filmes de Manuel Paula Dias sobre a região de Aveiro:

Tabela 2. Filmes de Manuel Paula Dias acerca da região de Aveiro

Filme	Ano	Local
Sal Duro Sal	–	Aveiro
Arte Xávega	–	Aveiro
Os Barcos Moliceiros	–	Aveiro
Manta de Trapos	–	Murtosa
Os Barros	–	Ílhavo
As Flores de Seda	–	Ílhavo
Um olhar diferente da Ria de Aveiro	1985	Ílhavo

(–): Informação desconhecida

11.3.1. *Sal, duro sal*

Esta curta-metragem de género documentário, com a duração de 06:48min e feita em super 8, é sobre a exploração do sal na região de Aveiro. Esta atividade é narrada através de um comentador que caracteriza o processo de criação do sal nas salinas da ria de Aveiro, assim como as práticas diárias e as dificuldades que os salineiros enfrentam nesta faina.



Figura 17. Cena de *Sal, duro sal* que retrata o labor dos marnotos

Manuel Paula Dias filma vários planos do Homem pois este é, como o próprio comentador indica no filme, “o *elemento primordial que atua na exploração salineira de Aveiro*” (plano cinematográfico nº 21)

Sal, duro sal é uma obra que nos mostra a solidez que caracteriza os cristais de sal, mas também remete para o árduo trabalho que a atividade implica e se manifesta duramente nestes homens. Esta ideia está bem patente do plano 6 ao 10.

Ao visualizar o documentário, fica-se a perceber que o bom tratamento das salinas de Aveiro depende deste trabalho extremamente difícil e da dedicação do marnoto. Muitas vezes, não era devidamente compensado, dado o pouco que ganhava, ainda mais tendo em conta que eram estas pessoas que faziam gerar a economia da região com a venda dos produtos que dali resultavam.

É então intenção do realizador salientar a figura de quem trabalhava no sal e dar-lhe o papel principal neste documentário: “O sal de Aveiro não nasce. É feito pelo marnoto com o seu talento, sofrimento e dedicação.” (do plano cinematográfico nº 58 ao nº 59); “É o marnoto ainda que, ao erguer os luminosos montes de sal, parecia imponente.” (plano cinematográfico nº 65)

Paula Dias tem também a preocupação de recolher e gravar os testemunhos dos salineiros. Infelizmente, a fraca qualidade do som não permite perceber concretamente o conteúdo. Mas consegue-se depreender que falam sobre as suas preocupações, sobre a complexidade e arduidade da sua profissão, principalmente dos sacrifícios que têm que fazer para poderem sustentar as suas famílias.



Figura 18. Grande plano de um marnoto que está envelhecido pelo cansaço e trabalho - Cena do filme

O cineasta procura apelar para o risco desta actividade deixar de existir no futuro: “O marnoto, esse, com todo o simbolismo e expressão económica e artística, passaria à história de Aveiro.” (plano cinematográfico nº 85)

Tecnicamente, uma vez que foi filmado em super 8, Manuel Paula Dias teve de recorrer a um gravador para registar o som à parte. Foram gravadas algumas sonoridades características que a actividade carrega em si, como por exemplo, o som da água, o som do remo a bater nos apoios do barco, etc. A conversa entre os salineiros também é gravada mas, como era de esperar, a sincronização do som com a imagem ou a sua qualidade, não é perfeita. Mas este filme tem coerência de estrutura, foi bem estudado e o resultado final é surpreendente.

Outro apontamento sonoro é a melodia que acompanha toda a narração do comentador e que em muito apoia a visualização do filme.

Relativamente à imagem, é já um filme a cores e Manuel Paula Dias opta pela utilização de planos fechados em quase todo o decorrer do documentário, seja aos cristais de sal, aos instrumentos utilizados pelos trabalhadores durante a exploração, às caras, mãos e pés, etc. Talvez a sua intenção seja tentar conduzir o espectador a concentrar-se naqueles pormenores, dando mais ênfase à actividade e ao marnoto.

Existem também alguns planos gerais que oferecem uma visão paisagística das salinas e Ria de Aveiro.



Figura 19. Cena do filme onde são evidentes as Salinas de Aveiro

11.3.2. *Um Olhar Diferente pela Ria de Aveiro, 1985*

Este documentário de 24:35 minutos, teve a colaboração do Departamento de Biologia da Universidade de Aveiro e do Município local.

Nos primeiros momentos do filme, são-nos apresentados investigadores (possivelmente do referido Departamento de Biologia) que fazem análises à água da Ria. Isto parece indicar que se falará das condições biológicas e da eventual poluição do estuário.

Entre a poluição e as suas causas é também retratado o problema da desflorestação que ocorre para proporcionar campos agrícolas e zonas habitacionais. Manuel Paula Dias pretende mostrar que a atividade humana teve uma grande influência nas modificações que foram acontecendo ao longo dos anos na Ria de Aveiro, reduzindo, nomeadamente, as propriedades recreativas deste meio natural. O realizador mostra-nos, então, três causas da ação do homem que transformaram de alguma maneira a zona lagunar (plano cinematográfico nº 43):

- Crescimento dos aglomerados urbanos;
- Aumento industrial;
- Introdução de processos agropecuários intensivos.



Figura 20. Cena do documentário retratando a ação do homem no Estuário do Vouga

Podemos dar-nos conta dos dois papéis divergentes que Manuel Paula Dias atribui à figura do Homem nestes dois documentários que estão a ser analisados.

Em *Sal, duro sal*, o Homem parece assumir um papel de destaque e de alguém que é um ser fundamental e contribuinte para o sucesso da actividade salineira. Enquanto que, no presente documentário, o Homem é aquele que tem a “mão-modificadora” que vai moldando o meio natural, adaptando-o ao seu modo de vida e trazendo implicações negativas para a Ria.

Em termos de imagem e planos, aqui o cineasta já usa frequentemente planos gerais e aéreos de modo a mostrar os efeitos negativos da urbanização e das actividades do homem neste estuário. Não são só planos estáticos mas planos com movimentos panorâmicos e verticais e recorre repetidamente ao uso de aproximações e afastamentos do motivo filmado.

Relativamente ao som, não existem neste documentário sons diegéticos como aparece durante um certo momento em “*Sal, duro sal*”. Em vez disso, Manuel Paula Dias vai-se servindo de várias musicalidades que adequa ao que é mostrado pelas imagens. Por exemplo, a partir do plano 60 o comentador começa a falar dos principais tipos de resíduos sólidos (que são um dos vários motivos enunciados no documentário como causas da poluição) e que estes têm vindo cada vez mais a crescer por não haverem políticas e soluções para a sua eliminação. Começam a aparecer, então, pilhas e pilhas de lixo, tal como em aterros sanitários e Paula Dias sincroniza uma parte da música com tonalidade grave e robusta, dando ênfase ao tamanho dos muros de resíduos e sugerindo a gravidade da situação. (Figura 21)

Este tipo de entonação continua enquanto são enumerados os motivos que causam a poluição da Ria de Aveiro.



Figura 21. Cena do filme mostrando os resíduos acumulados resultantes das atividades industriais e domésticas

12. PRÁTICAS CINEMATográfICAS DO CINEMA NÃO PROFISSIONAL NO DISTRITO DE AVEIRO – O SOM E A IMAGEM

O filme dito “amador” era feito por pessoas que tinham algumas posses e compravam as suas câmaras para fazerem vídeos caseiros, que englobassem momentos familiares e amigáveis. Sendo assim, a única projeção que era feita era para estes mesmos, família e amigos. *“Era particular e não exterior”*. (Castro, 2013a)

À exceção de um pequeno grupo de cineastas amadores que iam fazendo filmes de curta duração e que, tendo em conta o que faziam para a época que era, eram considerados uns dos melhores do cinema amador Português.

Com uma câmara de 8mm, que era a mais barata, e uma certa liberdade para fazer cinema, visto que não eram profissionais, os jovens cineastas da região de Aveiro decidiram começar a fazer outros tipos de filme, deixando para trás os filmes de carácter familiar.

A projeção que faziam, que na altura era bastante complicada, continuava a ser em casa e para os amigos, mas já começavam a projetá-los também em certas associações: *“Ficavam muito admirados: como é que nós fazíamos aquilo?”*. (Castro, 2013a)

Existiam alguns problemas ao nível do som e a película era única e devia ser tratada com extremo cuidado. Tempos diferentes dos de agora onde podemos evitar estragar ou perder o original fazendo cópias deste, por exemplo.

Outra diferença que existe entre as épocas é que atualmente pode-se estar a gravar por tempo indefinido e antigamente, quando estavam a filmar, faziam a **contagem** dos segundos enquanto olhavam pelo visor: *“«1, 2, 3, 4, 5, Corta!» Porque era o suficiente. Depois era preciso que na montagem não se cortasse nem a mais nem a menos, senão estragava-se a cena.”* (Castro, 2013a)

Independentemente do género, o som veio condicionar toda a produção cinematográfica da época.

Nos anos 60 e 70, o cinema profissional de animação que era feito em Portugal, era realizado essencialmente para dois fins: a publicidade e as encomendas empresariais. Em ambos os casos, o som passou a ser fundamental e toda a produção passou a estar dependente da forma como se relacionava com esta nova tecnologia. No cinema de imagem real, o mercado era bastante mais abrangente mas nem por isso o som deixou de ser menos importante.

Neste contexto, a tecnologia ditou que Lisboa, onde se reuniram todos os laboratórios, passasse a ser crucial para a produção de todos os géneros de cinema em Portugal. A esta centralização de meios veio-se juntar outras condicionantes de produção, nomeadamente a disponibilidade dos apoios financeiros que até hoje têm estado unificados na capital do País.

Sem acesso à tecnologia e sem grandes orçamentos, os realizadores e produtores de Aveiro criavam por prazer, sendo também um fator favorável o facto de alguns deles já terem experiência em desenho, pintura ou artes plásticas.

Tendo em conta de que se trata de cinema amador e, portanto, de autor, é importante perceber que o cinema que se fazia, por exemplo, nos estúdios de animação da Walt Disney nestas décadas (quando começam a surgir as primeiras animações e outro filmes dos realizadores do distrito de Aveiro) já estava assustadoramente mais avançado que as obras nacionais. Basta andar para trás no tempo e perceber que em 1937 foi estreada a primeira longa-metragem deste estúdio: *A Branca de Neve e os Sete Anões*.

Portugal só viria a sua primeira longa-metragem de animação em 2008, *Até ao teto do mundo* e que foi produzida no distrito de Aveiro.

Dada a importância que o cinema de animação teve junto dos cineastas que constituíam o *Grupo de Aveiro*, daremos particular atenção ao cinema imagem-a-imagem procurando inter-relacionar a tecnologia existente na região com o que era praticado pelos principais estúdios de animação da época, nomeadamente a Walt Disney que tinha na prática, o monopólio da distribuição em salas do cinema de animação à época. Esta produção era, por isso, referencial sempre que se abordava o cinema de animação.

12.1. O filme na época do cinema mudo – Breve contextualização

Ao falar de cinema mudo, não se está a referir a um estilo de cinema ou de fazer filmes. Cinema mudo corresponde a uma era à qual a sétima arte pertenceu e que viu os seus dias findarem por volta de 1930. De acordo com Aumont e Marie, o cinema desta época dependia de um tipo de criatividade diferente do cinema na época em que o som começou a fazer parte do mesmo: “ (...) *trata-se de uma forma de arte diferente do cinema sonoro e a ausência de falas audíveis acompanha o desenvolvimento de processos visuais que o cinema sonoro pouco ou nada utiliza.*” (Aumont & Marie, Janeiro, 2009)

Era comum, nesta época, os filmes serem acompanhados por partituras, que eram compostas especificamente para serem distribuídas juntamente com os mesmos. Os músicos das salas de cinema acompanhavam, assim, o filme ao som do piano.

No entanto, a realidade para o cinema de animação mudo era diferente. Raramente eram compostas partituras e, o que geralmente acontecia, era que um “*organista ou um pianista improvisava enquanto o desenho animado estava a passar na tela*”. (Barrier, 1999)

São estas práticas de acompanhamento sonoro que irão influir na evolução da linguagem dos primeiros filmes de animação mudos e vão auxiliar na leitura da imagem ao criar uma

atmosfera, ritmo e dando ênfase a determinadas cenas importantes. Esta prática teve um especial sucesso nos filmes de carácter cómico.

12.1.1. O cinema mudo de animação – A importância da tecnologia e do cinema americano

A animação ganhou asas após o desenvolvimento de uma técnica criada pelo animador norte-americano Earl Hurd. Essa técnica consistia em desenhar sobre folhas de acetato: “[...] as figuras e os personagens ganharam independência dos cenários, que agora poderiam ser fotografias, pinturas ou de qualquer outra natureza. O uso do acetato foi institucionalizado como padrão na indústria e deu à animação o verdadeiro status de criação artística”. (Vita)

Apesar desta evolução nos anos 20, os filmes de animação propriamente ditos já tinham perdido o seu valor de novidade e mágica que lhes pertencia e todos os grandes produtores da altura – os irmãos Fleischer (a série *Out of the Inkwell* está entre as mais populares dos anos 20; *Popeye*; *Betty Boop*); Pat Sullivan (com o *Gato Félix*); Paul Terry (*Aesop’s Fables* – “Fábulas de Esopo”) – começavam a aperceber-se que as suas criações não estavam a vender.

Ainda sem o destaque que viria a possuir anos mais tarde, o estúdio de Walt Disney começava a obter algum sucesso em 1923 com a produção de *Alice Comedies*. Com a falta de procura dos filmes de animação, Disney viu-se obrigado a inovar as suas criações, como se verá no subcapítulo seguinte.

12.1.2. Importância da técnica da imagem e principais práticas visuais no cinema mudo

Para compensar a falta do som, que está entranhado em todas as ações do nosso quotidiano, os filmes mudos, incluindo os animados, deveriam carregar toda a sua essência e sentido na imagem. Isto se quisessem ser obras mais completas, independentemente da falta de outros elementos (som, cor, etc.) e mesmo que a música as acompanhasse nas salas dos teatros ou de cinema.

Além dos recursos cinematográficos existentes na época, os desenhos animados mudos tinham ao seu dispor um todo conjunto de códigos e valências visuais que substituíam a deficiência sonora, sugerindo-a tal como acontece nas bandas-desenhadas.

Entre outras convenções, Aumont e Marie indicam-nos:

- Aspetto visual: é bastante importante que, principalmente, o enquadramento e a composição dos planos seja bem completa visualmente.
- O Plano de apresentação: dava ao espectador uma visão geral da ação (contextualizando-o no tempo e espaço) e marcava o compasso/ritmo da mesma, sendo até um fator vantajoso para o músico acompanhante conseguir entrar no ritmo do filme. (Figura 22)



Figura 22. Primeira cena do filme *Plane Crazy* de Walt Disney, 1928

- A Pantomima: sendo em animação ou “live- action”, a mímica sempre foi a solução mais eficaz do cinema mudo. Ao contrário do cinema real, a animação evitava o uso de legendas aquando os diálogos, dando mais ênfase ao uso gestual.
- Os textos e símbolos: adaptado uma vez mais da banda-desenhada, os filmes de animação mudos vão buscar as pequenas legendas, onomatopeias e símbolos convencionais para sugerir o som ou expressão das coisas, como por exemplo as risadas, explosões ou batidas, gritos, sons mecânicos, beijos, o estar a dormir, música, o estar confuso, zangado, etc. (Figura 23, Figura 24 e Figura 25).

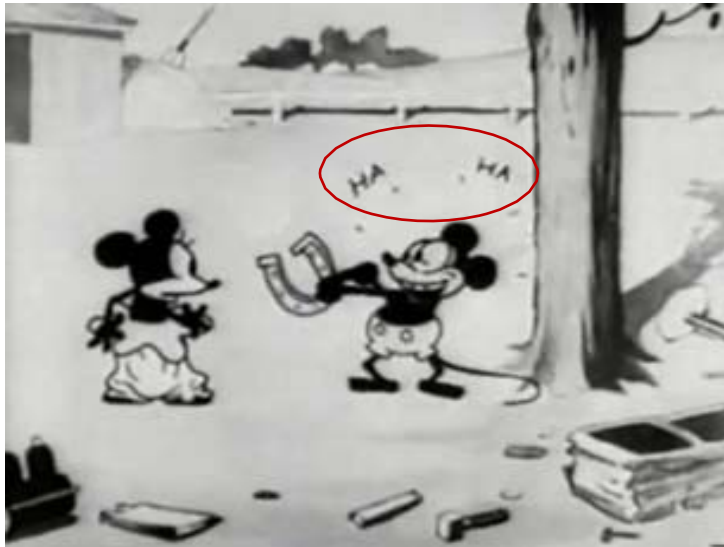


Figura 23. Cena do filme *Plane Crazy* de Walt Disney, 1928



Figura 24. Cena do filme *Plane Crazy* de Walt Disney, 1928.



Figura 25. *Felix, The Cat: Astronomeous* de Pat Sullivan, 1928

- Montagem: A importância da montagem surge “(...) inicialmente pela necessidade de explicitar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência de falas -, mas que se torna a pouco e pouco um princípio significativo em si mesmo; correlativamente, procura um ritmo visual”; (Aumont & Marie, Janeiro, 2009)
- Relevância dada a certos e específicos “objetos” (paisagem, rosto, objetos em grande plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou géneros (lírico, melodramático, burlesco).” (Aumont & Marie, Janeiro, 2009)

Durante as suas criações no cinema mudo, Disney vai incorporando, aos poucos, convenções de linguagem do cinema de ação ao vivo: “Progressivamente, os padrões de montagem dos seus desenhos animados imitavam as convenções de edição das longas-metragens do cinema mudo; ele [Disney] procurava realizar movimentos de câmara que simulavam a iris humana e os pontos de vista do espectador.” (Merritt & Kaufman, 1993)

12.2. Do nascimento do cinema sonoro

É o final da década de 1920 que marca uma nova era na história do cinema: o aparecimento do som sincronizado com a imagem. Para o público, era uma sensação emocionante sentir a sonoridade ser projetada do filme, da própria tela.

É com este marco que surge a 1927 o filme *The Jazz Singer* de Alan Crosland – a primeira longa-metragem com som sincronizado.

Na animação também surgiram mudanças a este nível. “Algumas pessoas da indústria cinematográfica consideravam o som uma componente importante para os desenhos animados, mesmo antes da própria banda-sonora ser uma realidade.” (Maltin, 1987)

12.2.1. O Caso da Disney

Os estúdios de animação estavam a perder visionamento por esta data e Disney pretende mudar o rumo das suas criações. Aproveitando o sucesso do som sincronizado do cinema “live-action”, o realizador aposta em fazê-lo também nos seus projetos. Aposta essa que já tinha em mente ainda na era do cinema mudo: as criações de Disney já estavam a ser preparadas para adquirirem uma parte musical (Merritt & Kaufman, 1993), como é o caso de *Alice*.

“Quase todos os filmes mudos sobreviventes da Disney fazem da representação da música parte vital do humor e charme do filme” (Merritt & Kaufman, 1993)

Walt Disney não foi o primeiro a utilizar o som nas suas animações. Vários números musicais já haviam aparecido noutras obras de diferentes realizadores. Porém, é o primeiro a criar, juntamente com uma equipa especializada, uma estrutura musical nos seus filmes, permitindo-lhe sincronizar a imagem com o som.

Este era um processo demorado e que levou à concretização de vários estudos técnicos por parte da equipa de Disney. *“Cada som num filme animado é o resultado de muita reflexão.”* (Sampson, 2008) Foi o facto de apenas o estúdio Walt Disney ter encontrado a técnica de sincronização com o filme de animação, que lhe deu bastante sucesso e rigor face aos seus oponentes.

Durante os primeiros anos desde a concepção da sincronização do som com a imagem, a banda sonora, incluindo música, efeitos sonoros e vozes, era gravada toda de uma vez. Por volta de 1933, surgiram os primeiros equipamentos de gravação a partir de três ou quatro pistas com a vantagem de não terem perda de qualidade e, conseqüentemente, tornando a edição e a “mixagem” de elementos gravados separadamente num ato possível de concretizar. *“Jim Macdonald reconhecia que «o homem do som deve pensar sobre o que o som pode fazer pela imagem, não apenas como deve soar por si só.»*” (Thomas & Johnson, 1981)

Vários autores defendem que a década de 30 foi apelidada de *“a renascença dos estúdios de animação”*.

12.2.2. Steamboat Willie, 1928 – Primeiro filme de animação com som sincronizado

“Disney viu a oportunidade de oferecer algo único: um desenho animado com som sincronizado.” (Maltin, 1987)

O que tornou *Steamboat Willie* diferente de todas as outras criações passadas de Disney e mesmo das animações de outros autores, foi o facto de este ser plenamente *“um desenho animado sonoro, no qual a música e os efeitos eram inextricáveis da ação – um verdadeiro desenho animado musical em vez de um desenho animado com música. Como Wilfred Jackson analisou mais tarde, a técnica musical de Disney: «Não acredito que se tenha pensado muito na música como uma coisa e na animação como outra. Acredito que os concebemos como elementos que estávamos a tentar fundir numa coisa inteiramente nova, que seria mais do que, simplesmente, movimento mais som.» Até o andar de Mickey foi concebido musicalmente, segundo dois animadores veteranos da Disney. Ele tinha um balanço que coincidia com o ritmo.”* (Gabler, 2009)

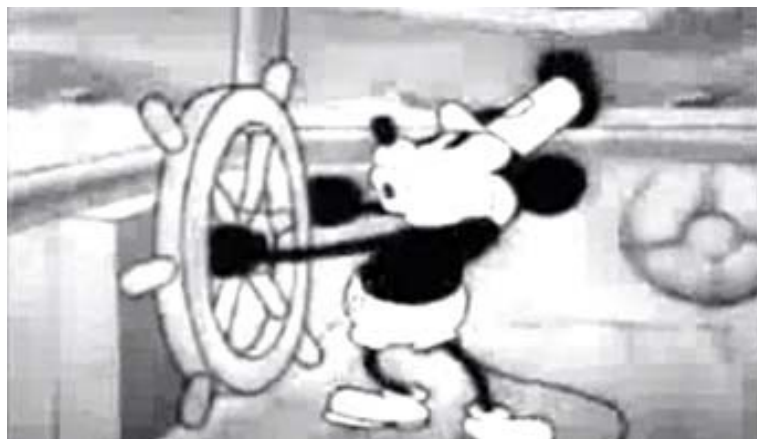


Figura 26. Primeira cena de *Steamboat Willie*, de Walt Disney

“O desenho de Disney combinou som e imagem tão facilmente que nenhum outro filme com som conseguiu. Não foi à toa que críticos e plateias adoraram.” (Barrier, 2007)

12.2.3. Relação Áudio – Visual e impacto no cinema internacional

Os primeiros filmes de animação entretinham o público essencialmente através da comédia. Era isso que eles retratavam: uma hiper-realidade, mais que uma metáfora da vida humana, uma hipérbole. Assim como as comédias dos filmes *“live-action”*.

Os animadores dispunham de variados recursos para estabelecer este humor. A cor e o *design* sempre foram fatores importantes, porém, a banda sonora tornou-se algo imprescindível. Era necessário cadência, alegria, captar a atenção do público e fazê-los ansiar por mais. A este respeito, mostram-nos Thomas e Johnston o testemunho de animadores: *“[...] O som faz-vos pensar sobre as vossas próprias experiências, o que abre toda uma nova gama de símbolos para a comunicação. Sons da noite, grilos e sapos, vento sinistro, vento furioso, a chuva numa janela ou no teto de um carro – tudo funciona nas nossas memórias e vai estabelecer imediatamente um clima ambiente. A música pode fazer ainda mais para elevar as nossas emoções; e, enquanto nos filmes antigos o som era pontual e remanescente de uma pequena banda num fosso da orquestra, a música rapidamente encontrou o seu caminho para um uso mais artístico através de temas comoventes que literalmente transportavam o público para os nossos mundos do faz- de-conta.”* (Thomas & Johnson, 1981)

Para Thomas e Johnston, a partir do momento em que o som surgiu até o final dos anos 30, a música e a animação eram considerados um só elemento. (Thomas & Johnson, 1981) Este facto implicava restrições criativas tanto no processo de desenvolvimento da música como da

imagem/animação e, como tal, exigia um grande esforço tanto da parte dos músicos como dos animadores/artistas para manter esta relação duradora e bem-sucedida.

De acordo com Aumont e Marie, *“no caso dominante do cinema narrativo-representativo, o espectador não recebe uma banda-som isolada, mas uma simultaneidade de mensagens sonoras sobrepostas que a sua percepção e a sua memória analisam relativamente à imagem e à ação, e que ele vai em seguida, em função desta análise, repartir, distribuir em diversas direções, diversos espaços, diversas zonas de atenção.”* (Aumont & Marie, Janeiro, 2009)

Pode-se concluir, então, que a existência do som vai permitir aos filmes de um modo geral um conjunto de fatores que, com a sua inexistência, o filme poderia não ser absorvido com toda a sua essência. Dentro desse conjunto estão²⁹:

- A criação da impressão de realidade;
- Criação e adequação de meios ambientes;
- A não necessidade do uso de legendas explicativas;
- O efeito de continuidade;
- O silêncio vai ser sobrevalorizado (pode ser usado como valor estético e expressivo);
- O som pode servir de elipse quando à imagem cabe outro papel;
- Produção de metáforas. (Aumont & Marie, Janeiro, 2009)

Vários autores defendem que se o som for pensado e criado ao mesmo tempo que se cria a narrativa, principalmente na animada, os resultados podem ser mais positivos. E, de facto, tal método foi eficaz para muitas realizações de Walt Disney.

12.2.4. O som no cinema em Portugal – o caso de Aveiro

Na altura dos cineastas aveirenses, algumas décadas após a descoberta da sincronização do som dos Estúdios da Walt Disney, ainda era preciso colar a banda magnética à película de 8mm e não havia em Portugal quem o fizesse. Segundo Matos Barbosa, havia na altura uns habilidosos que pegavam num projetor, num leitor de som e num gravador e *“tentavam sincronizar o filme com o som que estava na fita magnética ao lado.”* (M. Matos Barbosa, em Castro (2013a))

²⁹ Existem outras ou mais possibilidades indicadas por outros autores.

Os filmes com diálogo eram impensáveis devido à dificuldade que a sincronização apresentava.

Era assim que os cineastas amadores, provavelmente por todo o país, faziam a sincronização do som com a imagem. Algo bastante rudimentar para a tecnologia que existia já na época, mas os custos da sua aquisição não permitiam que fosse de outra forma.

Os que o faziam de forma quase profissional e que tivessem meios para isso, poderiam adquirir uma câmara de 16mm que já apresentava a competência de gravar o som sincronizado com a imagem, entre outras capacidades, embora ainda fosse difícil para os cineastas amadores trabalharem esta sincronização. (Câmara Municipal de Aveiro, Maio de 1996)

Como tal, a música que está presente tanto nos filmes de animação como nos documentários ou ficções tem por objetivo acompanhar a narrativa e não caracterizar um determinado espaço, ação ou personagem. Como é o exemplo de *O Pedestal* de Manuel Matos Barbosa, de 1973.



Figura 27. Cena de *O Diálogo* de Manuel Matos Barbosa

Manuel Matos Barbosa, noutras obras faz-se valer mais rapidamente das técnicas e práticas visuais utilizadas na era do cinema mudo do que à sincronização do som e imagem. A escolha musical deste artista parece, na época entre os anos 60 e 70, não ser uma seleção específica para determinado conceito, recorrendo quase sempre à utilização de sons que não pertencem à narrativa (sons não diegéticos). Mas nem sempre é assim, como é o caso de *Diálogo* de 1975, entre outros.

Mas como em tudo havia exceções. Em *A Máquina* de 1971, Vasco Branco tem a preocupação, apesar das limitações técnicas e tecnológicas, de caracterizar o espaço e a ação através do som. E quando o som assume estas funcionalidades, é verdade afirmar que o filme ganha uma outra dimensão mais perto da realidade a que estamos habituados no dia-a-dia. Mesmo em obras em que o som não está sincronizado com a imagem, a escolha reflete claramente o tipo de ação que está a acontecer, como também é exemplo *Viagem à Lua* de 1969.



Figura 28. Cena da curta-metragem *Viagem à Lua*, de Vasco Branco

As bandas sonoras dos filmes dos cineastas aveirenses eram frequentemente compostas por temas de Zeca Afonso e Carlos Paredes. Como é o exemplo de *O Diálogo* de Matos Barbosa e *O Espelho da Cidade* de Vasco Branco.

A inclusão da música destes autores levou a que vários destes filmes tivessem passado pela censura, tendo sido alguns deles apreendidos.

13. OS FESTIVAIS DE CINEMA NO DISTRITO DE AVEIRO

Apesar de não ser uma região “central” da cultura portuguesa como Lisboa e Porto, Aveiro parece ter uma forte e importante atividade cinematográfica, com obras que assumem e representam Portugal no estrangeiro. Os Festivais de Cinema anuais coadjuvam na divulgação das mesmas obras e, além disso, promovem a economia e turismo dos municípios onde se encontram. A evidente construção de pontes entre um público profissional, aquele que o procura ser e um público mais abrangente, tem trazido aos festivais uma crescente adesão de espectadores, o que parece relembrar a importância da região de Aveiro no contexto do cinema.

Numa altura em que o cinema português conta com um muito reduzido fundo de apoio financeiro do Estado para a produção e divulgação do cinema português, a região e distrito de Aveiro parece contar com produtores e cineastas decididos a contornar a frágil situação.

Sendo essencialmente realizados filmes de animação e documentários, o cinema no distrito Aveirense tem trazido para pequenos municípios e freguesias da zona de Aveiro mérito, cultura, prémios e reconhecimento internacional. Para isto, parece que muito têm contribuído as iniciativas dos prestigiados festivais de cinema que acontecem na região e que anualmente apostam também na formação na área do audiovisual.

Fez-se um pequeno estudo de modo a avaliar, com base nos dados obtidos nos últimos 3 anos, o impacto que o cinema e os festivais de cinema têm nesta zona à beira mar de Portugal.

13.1. O impacto dos Festivais de Cinema

Atuando em diferentes alturas do ano, os festivais de cinema de Aveiro têm enriquecido de várias maneiras, e cada vez mais, os diversos municípios Aveirenses.

Desde o Festival dos Palop's, em meados dos anos 80 aos 90, que de acordo com um artigo publicado pelo Local.pt *“foi, até 1994, um expoente máximo da região e até à escala Nacional, como um referente de programação de filmes de expressão portuguesa que difundiam o que se fazia nos países da diáspora.”*³⁰, que estes festivais são uma procura cada vez mais significativa por parte dos interessados nesta área, criando pontes culturais e experiências profissionais.

³⁰ <http://local.pt/portugal/centro/esclarecimento-do-cineclub-de-aveiro/> [consult. a 21 de Dezembro de 2013]

De acordo com a informação facultada pelo ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA - Instituto de Cinema e Audiovisuais), o número de espectadores nos festivais do distrito de Aveiro, desde 2009 a 2011, tem tido a seguinte variação:

Tabela 3. Evolução do número de espectadores dos festivais no distrito de Aveiro entre 2009 e 2011

Festival	Concelho	2009	2010	2011
Avanca - Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia	Estarreja	13.017	17.833	17.891
Cinanima - Festival Internacional de Cinema de Animação	Espinho	9.625	10.842	10.155
Fest - Festival Internacional Jovem	Espinho	6.466	4.790	6.252
Festival de Cinema Luso Brasileiro	Santa Maria da Feira	2.789	3.179	3.135

13.2. Festival Internacional de Cinema de Avanca

Cineclube de Avanca

O Cineclube de Avanca, juntamente com outras produtoras, é talvez a instituição que mais tem produzido e realizado filmes na região de Aveiro. Existindo há 28 anos em sede, mas exercendo atividade há 33, tem-se centrado essencialmente na produção de filmes de animação através do seu estúdio e laboratório de animação, onde têm ganho inúmeros prémios no estrangeiro e trazendo mérito e reconhecimento ao trabalho de Avanca.

Através de dados fornecidos pela instituição (Tabela 4), verificou-se que é em 2011 que realizaram um maior número de curtas-metragens de animação, fazendo um total de dez filmes (dos géneros mencionados) nesse ano. Em 2010, fizeram um total de cinco filmes e em 2012, também fizeram um total de dez filmes essencialmente documentários e ficções.

Assim, numa altura em que o Governo cortou quase por inteiro os apoios financeiros dados à cultura, 2011 e 2012 foram os anos em que o cineclube mais produziu.

Tabela 4. Obras cinematográficas produzidas nos últimos 3 anos no Cineclube de Avanca

	2010	2011	2012
Animação	A ria, a água, o homem	Mulher sombra	O milagre
	Conto do vento	Bruxas	15 Bilhões de Fatias de (-t)+Deus
	O relógio de Tomás	Brincarolas	Lágrimas de Palhaço
	Os olhos do farol	Vamos cantar	
		O circo	
		Schlager	
		A song for a prostitute	
Ficção	Desta água...	Noite Fria em Castelo Branco	50 pesos argentinos
		A Parideira	Falha do sistema
			Prescrição
Documentário			Nós na Rua
			About pigs
			A Luz da Terra Antiga
Experimental		Estátua	Terram, terra e mar

É preciso ter em consideração o ciclo de produção das obras visto que é este fator que explica a disparidade do número de filmes produzidos em cada ano, tendo presente que uma obra pode demorar entre 1 a 4 anos a finalizar.

Citando um parágrafo de um artigo do *blog* da própria instituição³¹, do arquivo de Setembro de 2011, o mesmo refere: *“Lutando com consecutivas falta de apoios para a produção dos seus filmes, as produtoras de cinema de Avanca têm conseguido manter uma produção anual de cerca de 10 filmes e uma presença constante nos festivais internacionais de cinema. Com uma predominância na produção do cinema de animação, as produtoras de cinema de Avanca foram responsáveis por 51,96% da totalidade dos prémios em festivais de cinema no estrangeiro atribuídos aos filmes de animação portugueses (durante os anos 2009 e 2010), embora desde 2008 só tenham tido um único filme de animação apoiado pelos organismos públicos nacionais.”* (Cine-clube de Avanca, 2011)

O Festival

Tendo a sua primeira edição em 1997, o *Avanca – Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia* teve em Julho de 2013 a sua 16ª Edição.

De acordo com os dados estatísticos do ICA, o número de espectadores do Avanca, que vêm de todos os cantos do planeta, têm aumentado de ano para ano. Paralelamente, o festival tem tido uma grande adesão de filmes a concurso, vindos de países dos 5 continentes. Infelizmente só se conseguiram dados até 2011, visto ainda não estar disponível *online* a estatística referente a 2012 ou 2013.

Por comparação com os restantes três festivais do distrito de Aveiro, o Festival de Avanca tem tido mais de metade dos espectadores, conforme se pode observar na Tabela 3.

Um fator que parece tornar este festival tão interessante é talvez o facto de que só podem concorrer obras que são estreias nacionais ou mundiais, ou seja, não podem ter concorrido a qualquer outro tipo de festival ou estarem publicados na internet. O festival acaba por ser um ponto de encontro com cineastas, produtores, investigadores e muitas outras personalidades do mundo do cinema. É também um espaço de formação na área dos audiovisuais, concretizado através dos *workshops* internacionais que anualmente acontecem no festival.

De acordo com a Tabela 5, pode-se apurar que nos últimos três anos tem havido um grande acréscimo de filmes a concurso e verifica-se que é relativamente maior o número de países que aderem a este evento (relembrando, mais uma vez, que se tratam de estreias nacionais e algumas mundiais). Por contrapartida, o número de filmes selecionados tem vindo a decrescer. A principal razão parece residir no facto de que a equipa do Festival de Avanca, que procede à seleção dos filmes candidatos, tem optado por eleger e dar prioridade à qualidade em detrimento da quantidade de filmes exibidos durante os dias do evento.

Tabela 5. Números dos últimos 3 anos do Festival de Avanca

	Nº de filmes a concurso	Total de países	Filmes selecionados	Prémios	Menções honrosas	Júris	Conferências	Workshops	Competição Avanca (nº de filmes selecionados)
2010	1200	z60	108 filmes+ 21 trailers	14	8	7	141	6	29
2011	2088	67	67	17	8	8	166	6	26
2012	2402	69	52	15	9	8	166	6	15

¹ Correspondentes a 24 países.

² Constituído por 23 personalidade de 11 países.

³ Constituído por 34 personalidade de 12 países.

⁴ Constituído por 34 personalidade de 12 países.

³¹ <http://ccavanca.blogspot.pt/>

A “Competição Avanca”, um dos concursos inseridos no festival apenas para obras produzidas na e pela região, foi a primeira competição regional de filmes a acontecer em festivais de cinema em Portugal. Tal como consta na Tabela 5, este concurso também tem visto o seu número de filmes selecionados a diminuir pelo motivo apresentado anteriormente.

O Avanca foi o primeiro festival que em Portugal integrou uma conferência científica internacional sobre cinema na sua programação.

O número de conferências também aumentou nos últimos dois anos pelo facto de o evento se mostrar um palco para debate de experiências, ideias, investigações, partilha de conhecimento e cultura que tem cativado e incentivado cada vez mais aqueles que estão ligados ao mundo cinematográfico a participar. Conferências essas que envolvem comunicações de cerca de 200 investigadores e docentes de instituições universitárias de todo o mundo.

O Festival de Avanca é organizado pelo Cineclubes de Avanca e Câmara Municipal de Estarreja com o apoio do ICA/Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Desporto e da Juventude, Academia Portuguesa de Cinema, APEVT, DeCA / Universidade de Aveiro, ESAP, ESAD, Teatro Aveirense, Junta de Freguesia, Agrupamento de Escolas e Paróquia de Avanca, para além de várias entidades locais. (Cine-clubes de Avanca, 2012)

Este evento tem permitido ao Município de Estarreja uma maior afluência turística durante os dias do evento, fazendo crescer a economia municipal, promovendo a região, os seus filmes e os realizadores.

No fundo, estas são as principais consequências e o impacto natural de um bem recebido Festival de Cinema.

13.3. Santa Maria da Feira – Festival de Cinema Luso Brasileiro

Este festival, que em 2013 vai para a 17ª edição, pretende unir e consagrar o que Portugal e Brasil têm numa partilha de conhecimentos, vivências e experiência cultural. Sendo dois países de fortes conexões linguísticas, o objetivo é apoiar o cinema de autor e fazer com que os cineastas possam partilhar as suas produções e debater sobre as suas práticas e técnicas em encontros informais, sendo por isso, um festival “humanizado”.³²

³² <http://www.ruadebaixo.com/festival-de-cinema-luso-brasileiro.html>

As diferenças entre os dois países em termos de produção cinematográfica não são muito díspares. Os dois lados do Atlântico procuram incrementar uma *“internacionalização dos filmes, que vem possibilitando aos cineastas mais contactos entre si”*.³³

No entanto, é evidente o maior número de produções existentes no Brasil, onde o investimento nesta indústria é maior.

Em Portugal as produções fílmicas são mais reduzidas, mas tentam compensar com o desejo de obter uma melhor qualidade.

Entre os quatro festivais mencionados, o Festival de Cinema Luso-Brasileiro é o que apresenta um menor número de adesão por parte de espectadores e participantes. Conforme mencionado na

Tabela 3, no ano de 2011 o festival contou com menos 44 assistências que o ano anterior. Em 2012, teve quinhentas propostas de filmes para a 16ª Edição resultando em trinta e quatro filmes selecionados. Comparando com os outros festivais do distrito de Aveiro, estes números são bastante reduzidos. Esta evidência não põe em causa a qualidade das obras presentes mas, uma vez que este festival tem apenas dois países participantes, delimita automaticamente o número de possíveis candidatos.

13.4. Espinho – Cinanima e Fest - Festival Internacional Jovem

Cinanima

O Cinanima teve a sua primeira edição em 1976 e desde esse momento que tem vindo a crescer e a ocupar um importantíssimo lugar nos festivais nacionais.

Sendo considerado *“um projeto precursor da descentralização cultural portuguesa, tendo-se conseguido afirmar como um evento de relevo internacional fora dos grandes centros de Lisboa e Porto”* (Cinanima, 2013), o Cinanima pretende, tal como os restantes festivais, aproximar e promover o contacto entre profissionais da área e aqueles que se interessam pela animação, neste caso em particular.

Tendo lutado ao longo de quase trinta e sete anos para que o público em geral reconhecesse a animação como um género cinematográfico indicado para todos e não apenas para o público infantil, este festival não é apenas uma exibição de obras de animação mas sim um

³³ *Idem.*

espaço que promove a formação, exposições, performances, concursos e outras atividades que vão sendo realizadas durante a semana.

Sendo um dos mais conceituados festivais de animação nacional e internacional a participação no Cinanima é uma oportunidade, para muitos, única, trazendo vantagens ímpares e que resultam para os artistas como rampa de lançamento para um futuro profissional. De acordo com a apresentação do festival no próprio *site*³⁴, são indicados os seguintes privilégios aos vencedores do evento:

- Apuramento para o Cartoon D'Or de todos os premiados do festival;
- Apuramento para o pré-concurso às nomeações para os Óscares da Academia de Hollywood do vencedor do Grande Prémio do Cinanima. (Cinanima, 2013)

Tendo em conta que apenas concorrem filmes de animação, os números relativamente às obras que competem neste festival são elevados e têm vindo a aumentar nos últimos três anos. (Tabela 6)

Tabela 6. Número de filmes que concorreram nos últimos 3 anos ao Cinanima

	Nº de filmes a concurso	Total de Países	Nº de Filmes Seleccionados
2010	702 ³⁵	51	96
2011	879 ³⁶	48	79
2012	952 ³⁷	57	97

Apesar do número de espectadores não atingir os do Festival de Cinema de Avanca, mantém-se em segundo lugar na tabela com o maior número de participantes (Tabela 3), trazendo ao distrito de Aveiro e concelho de Espinho um número considerável de visitantes de outros países, contribuindo para a circulação da economia do município.

O Cinanima é organizado pela NASCENTE - Cooperativa de Ação Cultural, C.R.L. juntamente com a Câmara Municipal de Espinho e conta com o apoio do Ministério da Cultura/ ICA I.P. – Instituto do Cinema e Audiovisual, Secretaria de Estado da Juventude/ Instituto Português da Juventude, Instituto do Turismo de Portugal, Inspeção Geral de Jogos,

³⁴ <http://cinanima.pt>

³⁵ <http://cinanima.pt/2013/festival/historial/2010-2>

³⁶ <http://cinanima.pt/2013/festival/historial/2011-2>

³⁷ <http://www.portoturismo.pt/Visitar/Paginas/Noticia.aspx?Noticia=304>

Junta de Freguesia de Espinho e o patrocínio e parceria de várias entidades privadas e órgão de comunicação social.

Fest – Festival Internacional Jovem

Relativamente ao *Fest – Festival Internacional Jovem*, também realizado em Espinho, foi criado em 2004 com o objetivo de divulgar, promover e estimular a criação e produção cinematográfica nos jovens até aos 30 anos de idade.

Através do seu programa do *Training Ground*, os participantes podem assistir e desfrutar de mais de vinte formações ligadas à área do cinema, desde guionismo, fotografia, imagem, som, edição, luz, etc., com personalidades internacionais que são profissionais de cada área.

Este festival detém desde 2012 o *Pitching Forum*, um acontecimento bastante importante onde os jovens realizadores e argumentistas têm a oportunidade de apresentar os seus projetos e ideias, durante quatro/cinco minutos, a produtores e poderem receber os seus feedbacks. Estas sessões de *pitching* são indispensáveis para preparar os jovens que querem lançar uma carreira profissional na área do cinema e que têm de impressionar os produtores para financiarem os seus projetos. (Fest - Festival de Cinema Jovem, 2013)

Relativamente à adesão por parte do público a este festival, os dados do ICA (em

Tabela 3) e os divulgados pela organização do Festival³⁸, são um pouco díspares. Os dados da organização diferem, para 2009, em 3.534 espectadores, para o ano de 2010 cerca de 10.026 espectadores e em 2011, 10.878 espectadores.

³⁸ http://fest.pt/?page_id=36

PARTE III. CRIAÇÃO DE UMA PLATAFORMA DE DISTRIBUIÇÃO DOS CONTEÚDOS DA INVESTIGAÇÃO NO ESPAÇO WEB

14. JUSTIFICAÇÃO DA ESCOLHA TECNOLÓGICA

14.1. Os novos *media* – Breve definição

Num passado aparentemente distante, para se ter acesso às notícias e outras informações de cariz cultural, educacional, político ou económico, era necessário ler um jornal, livro, ir ao cinema ou, mais recentemente, ligar a televisão.

Hoje em dia, os *novos media* eletrónicos introduziram uma nova dimensão da comunicação mediatizada³⁹ – a **interatividade** – que alguns *media* mais antigos integraram: as redes de televisão por satélite e por cabo aumentaram as possibilidades interativas, tal como as possibilidades de gravação e de reprodução dos vídeos gravadores domésticos.

De acordo com Marta Lino, os *Novos Media* referem-se então a informação digitalizada. Informa ainda que, de acordo com o autor Lev Manovich⁴⁰ “*podemos considerar que os Novos Media são Meios que duma forma ou de outra, utilizam processos tecnológicos para fazerem difundir a sua mensagem e que a utilizam em todas as fases da sua conceção.*” (Lino (2009):7)

Estes artefactos eletrónicos conseguem aproximar-nos de tudo e de todos, mas também têm a capacidade de reverter o sentido, afastando-nos daqueles que nos estão mais próximos. Por exemplo, uma conversa no *Skype* não substituí uma conversa face-a-face, ou um

³⁹ Comunicação mediatizada é aquela que se estabelece através de instrumentos tecnológicos, sendo vulgarmente denominados e conhecidos por os *media* de comunicação. Este tipo de interação apresenta uma natureza essencialmente monológica. - Brasil. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica, Teorias da comunicação / Dante Diniz Bessa. – Brasília: Universidade de Brasília, 2006. Retirado de http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/profunc/10_2_teor_com.pdf

⁴⁰ Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. Consultado a 05 de Agosto, 2013, de <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>

“abraço” ou um “beijo” no final de uma SMS não confirmam a existência de vínculos afetivos efetivos entre as pessoas envolvidas: *“As máquinas desligam-se a qualquer momento, a experiência humana não.”*⁴¹

Estes *novos media*, como o é também a Internet, vão ter automaticamente um papel e influência na construção da realidade social, *“através da difusão de modelos de comportamento e hábitos de consumo, representações da realidade social e natural, opiniões, etc.”* (Ferreira (2004):7)

O web-documentário é um novo género que está disponível e é difundido pela Internet. Tendo em conta as suas características, descritas no capítulo seguinte, considerou-se que esta é uma ferramenta tecnológica apropriada para projetar a informação do projeto em questão. Além disso, de acordo com Pedro Rodrigues na sua dissertação de mestrado, o próprio indica o seguinte sobre o documentário interativo: *“A emergência do género é motivada pela oportunidade proporcionada pelos avanços nas tecnologias de informação e comunicação, particularmente por conexões de banda larga mais rápidas e capacidades de processamento melhores, transversais aos terminais de acesso a conteúdos, desde o computador de mesa, dispositivos móveis e terminais de televisão interativa.”* (Rodrigues (2013): 1)

14.2. O Web-documentário

Vários autores defendem que o género documentário não é a realidade mas sim uma representação dela própria, contada sob o ponto de vista de determinado realizador: *“(...) é consensual que a sua produção exprime uma intencionalidade e que pretende expressar um recorte de determinada realidade em tempo e espaço definidos. O documentário é um género que tem como grandeza a experimentação estético-criativa e usa linguagens e formas diversas, relacionadas aos seus autores e ao meio para o qual é produzido”.* (Gregolin, Sacrini, and Tomba (2002):8)

De certa forma, o público só assiste ao que o realizador decidiu mostrar da realidade. Este não tem controlo sobre o tema, a partir do momento em que escolhe o que abordar, ao contrário do que fazem os realizadores de ficção: *“Diferentemente do artista ficcional, ele (o documentarista) dedica-se a não inventar. É selecionando e organizando os seus achados que ele se expressa”* (Barnow (1974) apud Bernard (2008) apud Rodrigues (2013): 15)

Ainda neste género, as personagens filmadas são testemunhas da experiência ocorrida e, por isso são apelidados de atores sociais. Porém, Pedro Rodrigues diz-nos que no documentário

⁴¹ Prof. Dr.^a Conceição Lopes em contexto de aula – U.C. Teoria dos Média do Mestrado em Comunicação e Multimédia da Universidade de Aveiro (2011)

não se organiza a narrativa em volta de um personagem principal, mas antes em “*torno de um argumento ou lógica cujas raízes remontam a uma realidade histórica*”. (Rodrigues (2013):22) Por norma, os cenários que dão vida às imagens destas personagens são caracterizados pelo meio ambiente onde está realmente contextualizada a situação. (Penafria (1999): 39 apud Rodrigues (2013): 21)

No documentário dito tradicional, que é transmitido na televisão ou nas salas de cinema, assiste-se a uma linearidade do conteúdo exibido, ou seja, existe um princípio, meio e fim, onde o espectador observa e não interage.

É nestes dois factos que se vêm as primeiras diferenças entre o documentário tradicional e o web-documentário: a linearidade e a interatividade.

Antes de definir imediatamente o conceito de web-documentário⁴² ou *web-doc* ou, ainda, documentário interativo, é preciso mencionar que, com o avanço tecnológico, surgem novas maneiras de comunicar. E com este avanço introduz-se automaticamente o conceito Web 2.0. Entre as muitas características, destacam-se a hipertextualidade, a interatividade, novas maneiras de representar/informar/comunicar, novas relações entre os indivíduos e os meios de comunicação e talvez o facto de os seus conteúdos estarem em permanente atualização.

Assim, num mundo em constante mudança e numa tentativa de criar conteúdos novos e originais, surgem os web-documentários, onde a principal particularidade é o seu meio de difusão - a Internet – e onde vão adquirir também as potencialidades da Web 2.0 mencionadas anteriormente.

Tal como ocorre com a definição deste género cinematográfico e televisivo tradicional, chegar a um conceito concreto para web-documentário tem sido difícil de apurar pelas convergências entre autores. Estes têm feito variar as suas características, objetivos e finalidades. Mas quase todos parecem estar de acordo que o documentário interativo envolve diferentes tipos de *media* (imagem, vídeo, som, grafismo, texto) ao mesmo tempo que interagem com características interativas e hipertextuais, onde o utilizador participa ativamente na obtenção dos conteúdos exibidos.

No entanto, Almeida e Alvelos (2010) apresentam uma definição de documentário interativo mais exígua e menos abrangente, afirmando que este não deverá centrar-se na inclusão dos *media* na sua estrutura, porque isso já o tradicional fazia (incorporação de som, imagem

⁴² O web-documentário é um género interativo mas não implica que a sua narrativa também o seja. Como exemplo, tem-se o documentário *Life in a Day* realizado por Kevin Macdonald e produzido por Ridley Scott onde a narrativa é linear, mas que à volta desta foram criadas imensas funcionalidades e aplicações interativas, como poderão ser vistas no seu canal no Youtube: <http://www.youtube.com/user/lifeinaday/experience>

estática e em movimento, documentos), mas sim centrar-se no facto de que ele próprio são imagens em movimento “*desde o interface, ao conteúdo*”. (Almeida e Alvelos (2010):124 apud Rodrigues (2013):47-48)

Mas o mais comum é afirmar-se que os documentários interativos distinguem-se dos tradicionais por esta inserção de vários elementos multimédia por parte do primeiro e da interatividade a que o utilizador está sujeito por poder *navegar* nos conteúdos disponibilizados de *link* para *link*.

Existem vários tipos de web-documentários e, de facto, também eles podem ter a característica da narrativa linear⁴³ do documentário tradicional (segue de um ponto de partida A para chegar a um ponto de chegada B), mas o que o inova é a sua não linearidade. É a possibilidade do utilizador poder optar por que caminho quer seguir até obter o conhecimento. Corroborando, tem-se: “[Uma das diferenças] é a possibilidade de subverter a narrativa linear dos modelos convencionais, sendo agora o recetor o responsável pelo caminho a ser percorrido durante a receção do conteúdo, dentro de um trajeto pré-concebido pelo autor. [...] Com o web-documentário, ele passa a ter possibilidades de acesso e aprofundamento pelo conteúdo. É a interatividade que obriga ao documentarista desenvolver artifícios relacionados com o novo formato do meio e muita criatividade para uma interlocução satisfatória com o recetor”. (Gregolin et al. (2002):15) Ou ainda: “ (...) o documentário interativo acrescenta a necessidade de alguma participação física, como o clicar do rato, o toque do ecrã, a movimentação num espaço físico⁴⁴” (Gaudenzi (2011):Cap.1 apud Rodrigo (2013):47)

A este facto junta-se logo o hipertexto, pois o caminhar de link em link está a par com a interatividade e, além disso, “ao acionar os links, o sistema conduz o espectador a uma outra página que contém informações diversas e aprofundadas sobre o assunto”. (Gregolin et al. (2002):15) Além disso, abre-se a porta à possibilidade do utilizador explorar os elementos da história que mais lhe interessam.

Existem outras características do web-documentário, tal como o facto de este poder ser participativo e colaborativo por parte dos utilizadores. Mas tais conceitos não serão aqui esclarecidos visto não integrarem o rol das características do possível projeto a desenvolver.

De acordo com Jenkins, para a conceção harmoniosa e completa do web-documentário, é necessária a conjugação de todos os elementos audiovisuais – fotografia, vídeo e som – pois

⁴³ A narrativa linear, seja em que tipo de documentário for, requer que os utilizadores/telespectadores participem cognitivamente. (Gaudenzi (2011):Cap.1 apud Rodrigo (2013):47)

⁴⁴ “Movimentação em espaços físicos motivado através de camadas de interatividade associadas à realidade aumentada em documentários com propriedades locativas.” (Gaudenzi (2011):Cap.1 apud Rodrigo (2013):47)

só assim ter-se-á uma representação mais próxima da realidade a transmitir. (Jenkins, 2011)
Apenas um meio não é suficiente para documentar as experiências e sentimentos vividos pelas testemunhas de determinado acontecimento.

Sobre este facto, o grupo de investigadores da Universidade Católica de Campinas, Brasil, já citados anteriormente, denomina este conjunto audiovisual de *hipermédia*, que não é nada mais que esta agregação de diferentes formatos como vídeos, fotos, sons, ilustrações, animações, infografias, etc. (Gregolin et al. (2002):15)

Além disso, quanto mais vivos e apelativos forem estes elementos que constituem a narrativa, conjugados com toda uma arquitetura estética e criativa, mais possibilidades existem dos utilizadores visualizarem com mais interesse o documentário interativo. E isto é realmente um dos fatores mais importantes: prender a atenção do utilizador/consumidor.

Sabe-se que, hoje em dia, é com enorme rapidez que viajamos de “local” para “local” quando se navega na Internet e, com a quantidade de informação que nos chega, começamos a ser seletivos. Pelo que é imprescindível arranjar mecanismos que prendam a atenção do espectador, não bombardeando-o com *hiperligações* e tornando a sua viagem confusa e exaustiva.

Há todo um trabalho a ter em conta para que o resultado final seja cativante e não acabe por fazer perder o utilizador na viagem, como se verá nos capítulos seguintes.

15. OBJETIVOS E CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA

O web-documentário, sendo considerado um género da atualidade refletindo a era tecnológica digital que estamos a vivenciar, vai possibilitar a divulgação de um variado leque de conhecimentos. Gregolin et al. (2002) acreditam que este instrumento assume um papel importante enquanto *“ferramenta pedagógica para o mundo contemporâneo”*. (Gregolin et al. (2002):1)

Como tal, a criação desta plataforma nasce da necessidade de se expor o conteúdo investigado neste projeto, permitindo visibilidade junto da população aveirense. Pensa-se ser importante dar a conhecer o que é feito em cinema na região de Aveiro, já que é um dos espaços do País, que para além dos grandes centros, realiza e produz obras cinematográficas com reconhecimento nacional e internacional.

Não fazendo parte dos objetivos deste *Projeto de Investigação e Desenvolvimento*, pretende-se que após a finalização desta dissertação seja possível criar uma narrativa e construir um documentário interativo, que possa ser alojado *online* em páginas institucionais da região, por exemplo. Este web-documentário terá as seguintes características:

- *Design* inspirado no cinema e na região de Aveiro;
- Um espaço para cada marco histórico ou espaços definidos por temas, como por exemplo: *O cinema em Aveiro; O cinema amador; A censura; O Grupo de Aveiro*, etc.;
- Um espaço dedicado às entrevistas/testemunhos dos realizadores ou outras pessoas ligadas ao cinema em Aveiro;
- Cada um destes “espaços” são *hiperligações* que conduzem a diferentes páginas;
- Uma banda-sonora que acompanha o visionamento do documentário interativo;
- Ficha técnica referenciando os apoios à criação da plataforma e créditos.

16. PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO CONTEÚDO DOCUMENTAL PENSADO PARA A WEB

Na criação do web-documentário cuja narrativa não seja linear, é preciso ter em conta algumas condições e prever mecanismos que não façam o utilizador abandonar a página, sujeitando a exposição do conteúdo ao fracasso. Gregolin et al. (2002), citam no seu estudo a investigadora Manuela Penafria que revela uma solução para este problema: *“Poderemos ter como ponto de referência a navegação usada em determinados jogos de computador onde só após a passagem por um determinado nível se passa a outro. No caso do documentário poderíamos utilizar esses diferentes níveis como níveis de aprofundamento das temáticas abordadas, ou melhor, como níveis onde progressivamente o autor vai apresentando diferentes argumentos que, no seu conjunto, conduzem a um único caminho, isto é, a ideia que se pretende transmitir relativamente à temática que está a ser tratada”* (Penafria (1999):5 apud Gregolin et al. (2002):24)

No entanto, o único sentido de orientação que os conteúdos desta investigação precisam seguir é o de ordem cronológica, estando garantida, por isso, uma navegação à partida limpa.

Mas pensa-se que, ao invés dessa ordem, os conteúdos podem simplesmente estar dispostos no *background* e o utilizador escolhe o tema que quer visualizar, independentemente da sua ocorrência. No específico caso parece não haver gravidade em não apresentar níveis de conhecimento como Penafria afirma acima.

Outro aspeto a ter em consideração é para que tipo de dispositivos este documentário vai ser exibido.

Hoje em dia temos uma vasta gama tecnológica que nos permite aceder à internet em qualquer lugar e altura.

Visualizar este documentário num *smartphone*, num *tablet* ou num computador é totalmente diferente. Nos dispositivos portáteis a visualização de conteúdos é quase sempre influenciada pelos ruídos que estão à nossa volta. Provavelmente vamos observar uma determinada aplicação ou conteúdo web no autocarro ou no comboio a caminho do trabalho ou, já no fim do dia, a caminho de casa. É preciso ter em atenção que neste tipo de situação a captação da informação visualizada pode estar ameaçada por fatores como, por exemplo, a luz do sol que incide no ecrã do dispositivo móvel; as pessoas a conversar umas com as outras ou mesmo o ruído do próprio e de outros transportes.

Tendo em conta estes fatores, o *design*, as cores, o som, não vai poder ser da mesma intensidade que se víssemos os conteúdos pretendidos no computador, no conforto de casa ou no trabalho, onde estes agentes externos não tenham uma grande influência.

Apesar de se pretender o web-documentário seja feito para ser visualizado preferencialmente em computadores, de acordo com Judith Aston e Sandra Gaudenzi (2012), este género deve mesmo poder estar presente em vários dispositivos tecnológicos e alocado noutras plataformas além da internet: *“o documentário interativo não é, nem deve ser exclusivo de uma plataforma em específico, podendo ser «alojado» em diferentes plataformas interativas para além da web (GPS, DVD, Mobile, Instalações Multimédia) ”*. (Aston and Gaudenzi (2012) apud Rodrigues (2013):48)

Por oposição ao que foi pensado para este projeto, Coover (2012) diz o seguinte: *“Os documentários interativos podem ser criados para (...) contextos específicos, no entanto a convergência resultou na condição comum de que as obras feitas para um suporte ou contexto são muitas vezes vistos noutro. A condição de multitasking no uso casual da internet pode não fornecer o contexto apropriado para apreciar projetos que exijam atenção, como nos é fornecido, por exemplo, num museu, numa biblioteca, num quiosque digital dedicado a uma sala de aula, sendo que muitos documentários interativos baseados na internet não o fazem o suficiente para enquadrar, ou reenquadrar, os vários contextos de receção a que estão sujeitos.”* (Coover (2012):211 apud Rodrigues (2013):50-51)

Outro fator relevante a ter em conta é considerar possíveis parceiros que tenham interesse em auxiliar na divulgação desta plataforma interativa, como organizações, instituições ou cineclubes.

É fundamental fazer chegar esta informação, que também caracteriza a região Aveirense, aos órgãos culturais e às pessoas que estão direta ou indiretamente ligadas a eles. Posteriormente, será importante fazer chegar a toda a comunidade, como por exemplo através da organização de eventos públicos.

Como tal, o público-alvo serão todos aqueles que estiverem interessados neste tema e que dele possam retirar algum proveito.

Para a web, das plataformas existentes de divulgação de web-documentários referem-se aqui apenas quatro: a NFB – National Film Board of Canada⁴⁵, o Vimeo Documentary Film⁴⁶, e a National Geographic⁴⁷ (tem duas plataformas associadas).

⁴⁵ <http://www.nfb.ca/>

⁴⁶ <http://vimeo.com/channels/documentaryfilm>

⁴⁷ http://natgeotv.com/pt_e <http://www.nationalgeographic.com/>

A NFB é talvez a plataforma mais importante e responsável pelos web-documentários mais complexos assentes na interatividade. Enquanto no *Vimeo* e nas páginas da *National Geographic* os documentários exibidos apenas seguem a linha tradicional.

Na NFB, além dessa vertente e dos interativos, oferecem ainda outras opções como jornais ou revistas online, publicações académicas e outros recursos educacionais, blogs pessoais e partilha através das redes sociais, sendo por isso, bastante completa.

As outras duas, partilham e albergam documentários (na *National Geographic* são documentários essencialmente produzidos por eles) sejam eles integrais, por capítulos, excertos de curta duração ou mesmo os *trailers*. É possível intervir com documentários e partilhas nas redes sociais.

16.1. Estado da Arte

Não foram muitos os projetos que têm por objetivo os mesmos que o presente. Além disso, este é um estudo ainda pioneiro na região de Aveiro.

No entanto, serão realizadas quatro sessões de um ciclo de cinema denominado “Fitas na Ria”, organizado pelo Grupo Uariadeaveiro em conjunto com o Cineclube de Avanca e o Teatro Aveirense, que tem por objetivo promover e debater filmes que foram realizados na Ria de Aveiro, “*De modo a recentrar o olhar da região e dos seus vários agentes e da população para a Ria de Aveiro (...)*”. (UA Online, 2013)

Estes debates são acompanhados pelos próprios realizadores e por outros que os representam na sua ausência. A primeira sessão teve início a 29 de Outubro do presente ano com o filme “*A Caça*” de Manuel de Oliveira e a segunda a 19 de Novembro com o filme “*Bárbara*” de Alfredo Tropa e ainda a curta-metragem “*A ria, a água, o homem...*” de Manuel Matos Barbosa. A terceira sessão ocorrerá a 10 de Dezembro e serão exibidas as curtas-metragens “*O menino e o caranguejo*”, “*Gente Trigueira*” e “*O Espelho da cidade*” de Vasco Branco e o documentário “*Sal, duro sal*” de Manuel Paula Dias. A última sessão ainda não tem data prevista mas contam exhibir o filme “*Numa maré de Moliço*” de Alfredo Tropa.

Também na cidade de Coimbra, foi desenvolvido um empreendimento denominado *Coimbra in Motions* onde foi reunida toda a informação cinematográfica da região, desde realizadores, produtores, técnicos, atores, filmografia, e cuja investigação culminou numa brochura e num evento onde fariam um ciclo de cinema, apresentando as curtas-metragens e filmes realizados, a 12 e 13 de Novembro de 2012. Quem esteve por detrás deste

acontecimento foi a Câmara Municipal de Coimbra⁴⁸, juntamente com o CEIS 20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX e o ISCAC - Coimbra Business School.

Devido ao sucesso que tiveram na primeira edição deste ciclo, este ano foi realizada a segunda edição a 7, 8 e 9 de Novembro.

Foi criado um web site⁴⁹ onde podem ser visualizados conteúdos como o que é o *Coimbra in Motions*, os seus colaboradores, patrocinadores e organização, os cineastas envolvidos, concursos, debates e espaços de reflexão que foram integrados nesta edição.



Figura 29. Página de apresentação do site do evento *Coimbra in Motions*

Este ano teve, então, como novidades o Concurso Experimental de curtas-metragens, *Novas vistas Lumière*, que apela à criatividade dos jovens para direcionarem as suas objetivas por Coimbra e o KineCoimbra, *“uma nova secção do ciclo de cinema Coimbra in Motions, que abrirá a edição 2013, e que consiste na criação de um espaço de reflexão sobre a memória fílmica da cidade e da região, com a pretensão de proporcionar o debate e a percepção sobre a forma como a criação e a vivência cinematográfica evoluiu no tempo.”*⁵⁰

⁴⁸ <http://motionsimages.blogspot.pt/2012/10/coimbra-in-motions.html>

⁴⁹ <http://www.coimbrainmotions.com/>

⁵⁰ Jorge Seabra na apresentação do KineCoimbra em <http://www.coimbrainmotions.com/kinecoimbra/index.php>. Jorge Seabra é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde leciona disciplinas de cinema na área de Estudos Artísticos. Desde os inícios dos anos noventa que investiga as relações entre o cinema, a memória e a identidade, particularmente sobre o Império Colonial Português. – Retirado de http://www.uc.pt/imprensa_uc/Autores/galeriaautores/jorgeseabra consultado a 16 de Novembro de 2013.

É uma das pessoas envolvidas na realização e organização do *Coimbra in Motins* através da Universidade de Coimbra e do CEIS 20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX.

Fazer um evento deste género e aproveitar para divulgar o web-documentário resultante desta investigação, poderia ser uma excelente oportunidade para convidar a população de Aveiro a conhecer mais sobre a sua região.

Tendo em conta o documentário interativo na web, existem milhares de exemplos que se poderiam obter, mas vão ser apenas indicados dois, sendo eles *Out of My Window*⁵¹ e *At Home*⁵².

Out of My Window é realizado por Katerina Cizek e caracteriza-se pelas suas panorâmicas de 360º de treze cidades em vários continentes, que conta com quarenta e nove testemunhos da realidade comunitária vivida nessas cidades. Segundo a realizadora, o século XX e XXI são caracterizados por construções bastante elevadas que por fora são apenas blocos de betão e cimento que nada transmitem, mas por dentro há toda uma vizinhança que “*cria uma comunidade, arte e significado*” (Cizek)

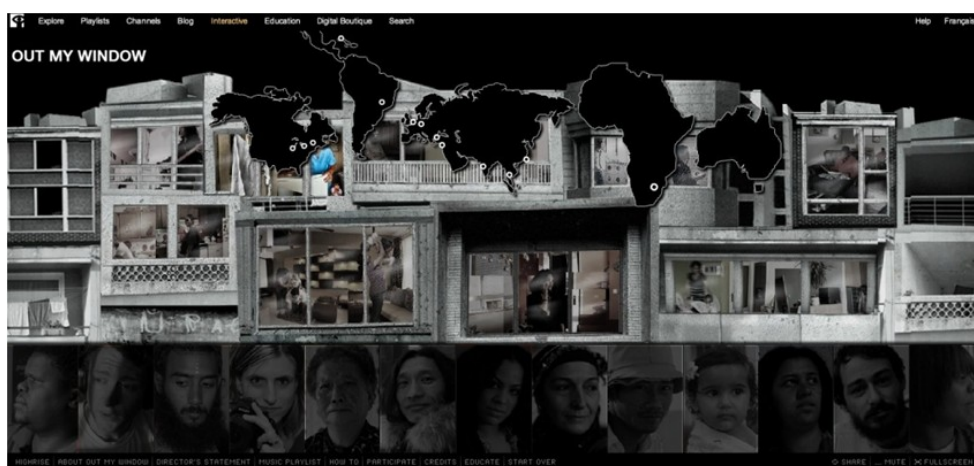


Figura 30. Introdução ao documentário: *Homepage*

A conjuntura da interatividade está bastante interessante e não se torna confusa. Na barra inferior, encontram-se outras opções como por exemplo a nota da autora, a *playlist* que vai tocando durante o documentário, os créditos, como navegar no documentário – onde foi criado um breve tutorial sobre os vários capítulos –, entre outros.

⁵¹ <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>

⁵² <http://athome.nfb.ca/#/athome/home>



Figura 31. Panorâmica da cidade de São Paulo, Brasil, onde é possível continuar com a viagem, neste caso, clicando em *Neighbours*

O segundo web-documentário, *At Home*, realizado por Manfred Becker, Sarah Fortin, Darryl Nepinak, Louiselle Noël e Lynne Stopkewich, pretende ajudar a provar que existe uma maneira de combater e acabar com a falta de lares para os sem-abrigo. (Becker, Fortin, Nepinak, Noel, & Stopkewich, 2012)

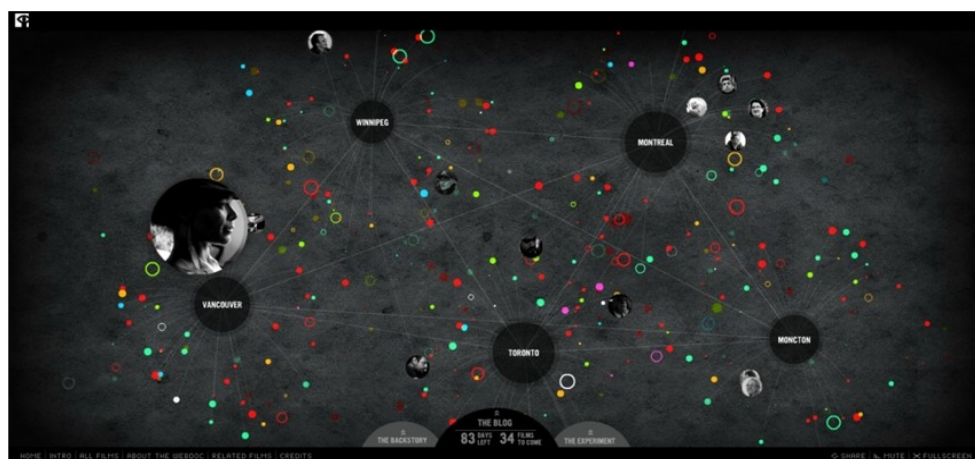


Figura 32. Introdução ao documentário: *Homepage*

O *design* está bastante original e apelativo, mas se não fosse a infografia estar bem organizada em locais específicos do documentário, poderia confundir um pouco e acabar por cansar o utilizador. A banda sonora é calma e não fatiga o utilizador.



Figura 33. Dentro da página relativa à cidade de Toronto, Canadá

Na página ilustrada pela Figura 33, é possível visualizar alguns números referentes à população em estudo e uma breve nota introdutória, no centro localizam-se as entrevistas realizadas (os círculos com o rosto dos entrevistados) e, à direita, alguns dados estatísticos relativamente a esta cidade.

Pretende-se então, que o web-documentário baseado no cinema da região de Aveiro possa algo beber da estrutura destes dois exemplos, tentando criar um design que se adeque ao tema e à região.

[Página deixada em branco intencionalmente.]

PARTE IV. CONCLUSÕES E REFLEXÃO FINAL

17. CONCLUSÕES

Este projeto abordou o estudo do cinema na região de Aveiro, que sendo periférica comparativamente com áreas como Lisboa e Porto, apresenta uma valorizada ascendência cinematográfica. Com perspetiva de melhor entender esta parte da cultura Aveirense e nacional, pretendeu-se juntar os factos mais importantes que deram origem ao legado deixado por vários cineastas e produtores amadores, entre eles o chamado *Grupo de Aveiro*, que aqui deixaram a sua marca.

Para este estudo recorreu-se essencialmente à pesquisa bibliográfica sobre o início do cinema Português até aos anos 70-80 e a entrevistas a dois realizadores que são cineastas e personagens da história apresentada, Manuel Matos Barbosa e Manuel Paula Dias. A principal dificuldade encontrada para a concretização deste projeto foi exatamente a falta de bibliografia existente acerca do cinema na região.

Verificou-se que desde o início do cinema amador, das experiencias positivas e negativas, o *Grupo de Aveiro* permitiu reunir até hoje um conjunto prestigiado de obras cinematográficas. Obras resultantes da luta de pessoas que fizeram aquilo que gostavam, mesmo com meios reduzidos. Pessoas a quem parece não ter sido ainda prestado o merecido reconhecimento por esta herança cultural.

O cinema amador de Aveiro, principalmente os cineastas Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa e Manuel Paula Dias, contribuiu significativamente para a história do cinema não profissional em Portugal.

Para estes cineastas, as principais dificuldades em fazer cinema eram o custo da película, o facto de se trabalhar com uma cópia fílmica única, o tempo que o filme demorava a ser feito, a sua fragilidade e dificuldade na edição, a que se juntou posteriormente o som e a sua problemática.

Sem dúvida que a descoberta da sincronização sonora mudou toda uma arte. Mas bastava apenas que a narrativa fosse acompanhada por ruídos ou músicas, sincronizados ou não, o

impacto na altura do seu visionamento, já era diferente. Qualquer emoção que o filme despontasse, é triplicada quando acompanhada por elementos que estejam presentes na nossa memória no dia-a-dia.

A censura também prejudicou algumas criações artísticas mas que, apesar de tudo, foram em grande parte recuperadas após a queda do fascismo.

Tendo uma história de produção cinematográfica *frame by frame*, que remonta aos anos 80, hoje em dia, na região de Aveiro, é o estúdio de animação do Cineclube de Avanca que mais produz e cujas produções têm sido distinguidas em diversos momentos. Esta produtora organiza também um festival de cinema.

Os Festivais de cinema, organizados quase sempre anualmente, além de divulgarem e promoverem o que é feito, em paralelo com as últimas produções do mundo, constituem uma janela para a divulgação internacional da cinematografia local. Por outro lado, trazem dinamismo à região e têm vindo a contribuir para a sua divulgação por todo o mundo, participando no enriquecimento económico e turístico destes municípios. A visita de importantes criadores, realizadores, investigadores, académicos e cinéfilos, tem proporcionado encontros e facultado o intercâmbio de ideias, experiências, metodologias e desenvolvimento de projetos em conjunto. Entre a produção de obras cinematográficas e os festivais da região, fortes ligações inter-relacionais têm permitido a produção de novos filmes e a sua divulgação de forma concertada.

Pelo considerável número de prémios e participações internacionais que o cinema produzido e realizado no distrito de Aveiro tem angariado, assim como o prestígio que estão a ganhar os Festivais de Cinema, especialmente o Cinanima (que promove exclusivamente o cinema de animação) e o Festival de Cinema de Avanca (que promove todos os géneros e apresenta um concurso vocacionado apenas para as melhores obras da região Aveirense) é legítimo afirmar que Aveiro tem o seu lugar na arte cinematográfica portuguesa.

Através da Tabela 1 é possível concluir que a animação é, de facto, o género mais representativo da região e que, desde os anos 50 à atualidade, se tem verificado um aumento da sua produção também a par com a evolução da tecnologia e meios para a sua realização.

Os seus cineastas têm cultivado os seus próprios estilos e técnicas que permitem uma diversidade neste cinema de produção regional.

18. REFLEXÃO SOBRE AS DIFICULDADES E O TRABALHO FINAL

Era objetivo da autora do presente projeto conseguir aproximar-se da história do cinema na região de Aveiro o mais que pudesse.

Apesar dos objetivos propostos terem sido concretizados, verificaram-se algumas ocorrências que talvez tenham impedido a concretização com verdadeiro sucesso de alguns dos objetivos.

Primeiramente, as limitações impostas pela falta de referências bibliográficas, impediu que este estudo pudesse reunir mais acontecimentos e ocorrências da história cinematográfica da região aveirense. Apesar disso, tentou-se criar uma harmonia e coerência entre as informações encontradas e disponibilizadas para chegar a uma aproximação desta realidade cinematográfica.

Ainda ficou muito por mencionar e muito por ser realizado. Mas como este é um projeto pioneiro, espera-se que possa servir outros investigadores em futuros projetos de investigação, visto parecer ser este um dos primeiros estudos sobre o cinema em Aveiro.

As barreiras determinadas pelo tempo de concretização deste projeto também não permitiram iniciar um dos objetivos que foi inicialmente proposto: a concretização do documentário interativo enquanto plataforma de suporte à informação recolhida. Para suprir a falta deste objetivo, optou-se por estudar e tentar perceber o que é um web-documentário aplicado a um projeto desta natureza e os principais fatores a ter em consideração na sua construção. Isto de modo a facultar já as ferramentas necessárias para poder criar, em contexto de outro posterior trabalho académico, um eventual documento audiovisual destinado a transmitir a história do cinema na região de Aveiro de forma interativa.

O fator tempo também não permitiu que as entrevistas fossem editadas. Em vez disso, para melhor organização e facilidade na pós-produção, foram construídas tabelas de verificação das duas entrevistas (que se encontram em Anexo II), onde foi indicado o momento em que determinada questão ou assunto era abordado e em que respetivo clip de vídeo. Essas tabelas também mencionam qual o ficheiro de som (que foi gravado à parte), que lhes está associado.

Não era objetivo deste estudo avaliar se a informação encontrada ou que fosse disponibilizada era visualizada por algum específico estrato populacional. Mas espera-se que as pessoas encontrem neste e em futuros projetos, uma ferramenta disponível para conhecerem um pouco melhor a herança cinematográfica aveirense.

19. PERSPETIVAS DE TRABALHO FUTURO

Paralelamente ao que foi mencionado anteriormente, espera-se que a construção do web-documentário possa vir a ser uma realidade. Gostar-se-ia que o mesmo pudesse vir a encontrar um público interessado e crescente. Será esta, provavelmente, uma forma de apoio ao aparecimento de jovens cineastas e cinéfilos na região.

Para isto, será necessário que a fase de desenvolvimento das funcionalidades e *design* gráfico possa ocorrer com sucesso.

Por fim, espera-se que o estudo efetuado seja um contributo no seu âmbito e que possa facultar elementos importantes e consideráveis para futuras investigações em áreas convergentes, apoiando e ajudando outros investigadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

- Amorim, A. (2000). *Roteiro dos Anos de Febre (escritos sobre arte, etnografia e cinema)*. Oliveira de Azeméis: Caima Press - Edições.
- Aston, J., & Gaudenzi, S. (2012). Interactive documentary: setting the field. *Journal of African Cinema*, 6(Studies in Documentary Film), 125-139.
- Aumont, J., & Marie, M. (Janeiro, 2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*: Edições Textos e Grafia.
- Barrier, J. M. (1999). *Hollywood Cartoons: American Animation in it's Golden Age*. New York: Oxford University Press.
- Barrier, J. M. (2007). *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, J. (1997). *Como Realizar um Projeto de Investigação*. Lisboa: Gradiva - Publicações Lda.
- Bernard, S. C. (2008). *Documentário: Técnicas para uma produção de alto impacto*: Campus.
- Briselance, M.-F., & Morin, J.-C. (2010). *Gramática do Cinema*. Edições Texto & Grafia, Lda.
- Câmara Municipal de Aveiro. (Maio de 1996). *Vasco Branco: Restrospectiva Cinematográfica. Comemorações dos 100 anos do cinema português*. Aveiro.
- Cine-clube do Porto. (1974). Mostra do Cinema não-profissional - Aveiro. In C.-c. d. Porto (Ed.). Portugal.
- Cinemateca Portuguesa. (1996). *100 Anos de Cinema em Portugal (1896-1996)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

- Gabler, N. (2009). *Walt Disney: O Triunfo da Imaginação Americana* (A. M. Mandim, Trans.). São Paulo: Novo Século.
- Gregolin, M., Sacrini, M., & Tomba, R. A. (2002). Web-documentário – Uma ferramenta pedagógica para o mundo contemporâneo. Pontifícia: Universidade Católica de Campinas.
- Lino, M. A. d. S. (2009). *Criação e impacto de um canal de distribuição de conteúdos audiovisuais na web*. (Master), Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Maltin, L. (1987). *Of Mice and Magic: a History of American Animated Cartoons* (Revised and Update Edition ed.). New York: Penguin Books.
- Merritt, R., & Kaufman, J. B. (1993). *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney* (Eleven ed.). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mogalakwe, M. (2006). The Use of Documentary Research Methods in Social Research: University of Botswana.
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.
- Pereira, A. C. (2010). Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº2.
- Pina, L. d. (1978). *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Terra Livre.
- Pina, L. d. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Rodrigues, P. (2013). *Processos narrativos e autoria em documentário interativo*. (Mestrado), Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Savenye, W. C., & Robinson, R. S. (1996). Qualitative research issues and methods: An introduction for educational technologists. *Handbook of research for educational communications and technology*, 1171-1195.
- Thomas, F., & Johnson, O. (1981). *Disney Animation: The Illusion of Life*. New York: Abbeville Press.
- Valente, A., & outros. (2010). *A ria, a água, o homem - O Cinema de Manuel Matos Barbosa*. Edições Cine-clubes de Avanca.

Links

- Arquivo Nacional - Torre do Tombo. (S). Secretariado Nacional de Informação. Retrieved 19 de Outubro, 2013, from <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4314203>
- Becker, M., Fortin, S., Nepinak, D., Noel, L., & Stopkewich, L. (2012). At Home Retrieved 07 de Janeiro, 2013, from <http://athome.nfb.ca/#/athome/home>
- Cinanima. (2013). Há 37 anos a divulgar o cinema de animação. Retrieved 20 de Maio, 2013, from <http://cinanima.pt/2013/festival/apresentacao>
- Cine-clube de Avanca. (2011). Retrieved 25 de Maio, 2013, from <http://ccavanca.blogspot.pt/2011/09/filmes-produzidos-em-avanca-recebem.html>
- Cine-clube de Avanca. (2012). Retrieved 25 de Maio, 2013, from <http://ccavanca.blogspot.pt/2012/07/filme-romeno-something-good-out-of-life.html>
- Cizek, K. Out of my window Retrieved 05 de Janeiro, 2013, from <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>
- Ferreira, G. (2004). A Ideologia dos Novos Media: Entre Velhas e Novas Ambivalências Volume III - Mundo Online da Vida e Cidadania. Retrieved 15 de Agosto, 2013, from <http://www.labcom.ubi.pt/files/agoranet/01/ferreira-gil-ideologia-media-ambivalencias.pdf>
- Fest - Festival de Cinema Jovem. (2013). FEST Pitching Forum. Retrieved 20 de Maio, 2013, from http://fest.pt/?page_id=1542
- ICA - Instituto de Cinema e Audiovisuais. Exibição Cinematográfica: Dados por Distrito. Retrieved 14 de Maio, 2013, from <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=392>
- Jenkins, H. (2011). Transmedia 202: Further Reflections. Retrieved 27 de Dezembro, 2012 from http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html
- Lavrador, F. G. (1976). O Distrito de Aveiro no Cinema. Retrieved 18 de Dezembro, 2012, from <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/aveidistrito/boletim21/page61.htm>
- Learning, C. M. (2012). Biografia de Aurélio Paz dos Reis. Retrieved 21 de Dezembro, 2012, from http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_biografia.php?pag=3
- Manovich, L. (2002). The Language of New Media. Retrieved 05 de Agosto, 2013, from <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>
- Rua de Baixo. Retrieved 17 de Maio, 2013, from <http://www.ruadebaixo.com/festival-de-cinema-luso-brasileiro.html>
- Sampson, W. (2008). Modern Mechanix Reveals the Secrets of Disney. Retrieved 14 de Julho, 2013, from

[http://www.mouseplanet.com/8265/Modern Mechanix Reveals the Secrets of Disney](http://www.mouseplanet.com/8265/Modern_Mechanix_Reveals_the_Secrets_of_Disney)

Sanghera, B. Qualitative Research Methods: Documentary Research Retrieved 10 de Dezembro, 2012, from

http://www.oocities.org/balihar_sanghera/qrmdocumentaryresearch.html

Sapo Cinema. (2013). Retrieved 17 de Maio, 2013, from

<http://cinema.sapo.pt/magazine/festival/16o-festival-luso-brasileiro-faz-maior-aposta-de-sempre-em-cinema-de-autor>

Thom, R. (1999). Designing a Movie for Sound. Retrieved 09 de Julho, 2013, from

http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm

UA Online, J. (2013). Grupo uariadeaveiro promove olhar sobre a Ria através do cinema.

Retrieved 15 de Novembro, 2013, from <http://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?c=35860>

Vita, A. C. A Ilusão da Vida:

Estudos sobre a Evolução do Cinema de Animação. Retrieved 12 de Julho, 2013, from

<http://www.fag.edu.br/adverbio/artigos/artigo05%20-%20adv06.pdf>

Filmografia

Barbosa, M. M. (Writer). (1973). O Pedestal.

Barbosa, M. M. (Writer). (2010). A ria, a água, o homem.

Branco, V. (Writer). (1961). O Espelho da Cidade.

Branco, V. (Writer). (1971). A Máquina.

Dias, M. P. (Writer). Sal, duro sal.

Dias, M. P. (Writer). (1985). Um olhar diferente pela Ria de Aveiro.

Materiais Audiovisuais

Castro, A. (2013a). Entrevista a Manuel Matos Barbosa: O Cinema em Aveiro. [Material Audiovisual]: Cine-club de Avanca.

Castro, A. (2013b). Entrevista a Manuel Paula Dias: O Cinema em Aveiro. [Material Audiovisual]: Cine-club de Avanca.

Anexos

[Página deixada em branco intencionalmente.]

ANEXO I

O presente anexo é referente ao tópicos que serviram de ponto de discussão para as entrevistas.

1. Motivação para a prática cinematográfica.
2. Caracterização enquanto cineasta amador (Técnicas, estética e linguística)
3. Géneros de filmes adotados.
4. Reconhecimento sobre os trabalhos realizados.
5. A região de Aveiro como protagonista ou palco de projetos cinematográficos.
6. Filmografia sobre a região de Aveiro
7. *Grupo de Aveiro* (como surgiu, projetos em conjunto, etc.)
8. Cinema amador: Diferenças com o profissional.
9. Apoios financeiros e outras ajudas por parte do Estado ou outras Instituições e Organizações.
10. Controlo das produções cinematográficas por parte do Estado
11. Cinema pós-25 de Abril. (Principais evidências)

[Página deixada em branco intencionalmente.]

ANEXO II

Tabela de observação das entrevistas.

1. Manuel Matos Barbosa

	Ficheiro nº	Minuto	Duração	Ficheiro som
1. Motivação para a prática cinematográfica.	1	00:47 ao 03:50	3:03 min	som_1 e 2_lapela som_1 e 2_perche
2. Caracterização enquanto cineasta amador (Técnicas, estética e linguística)	1	04:00 ao 05:45	1:45 min	
	7.1	00:02 ao 04:10	4:08 min	som_6 e 7_lapela som_6 e 7_perche
3. Géneros de filmes adotados.	1	04:00 ao 05:45	1:45 min	som_1 e 2_lapela som_1 e 2_perche
4. Reconhecimento sobre os trabalhos realizados.	1	06:05 ao fim	6:09 min	
5. A região de Aveiro como protagonista ou palco de projetos cinematográficos.	2	00:09 ao 03:05	3:36 min	
6. Filmografia sobre a região de Aveiro	2	03:23 ao 04:14	1:31 min	
7. Grupo de Aveiro (como surgiu, projetos em conjunto, etc.)	2	04:20 ao fim	8:35 min	
	5	02:47 ao 10:06	8:06 min	som_5_lapela som_5_perche
8. Apoios financeiros e outras ajudas por parte do Estado ou outras Instituições e Organizações.	5	07:50 ao 08:30	00:53 min	som_5_lapela som_5_perche
	6	00:17 ao 03:08	03:31 min	som_6 e 7_lapela som_6 e 7_perche
9. Controlo das produções cinematográficas por parte do Estado	2	10:07 ao fim	2:08 min	som_1 e 2_lapela som_1 e 2_perche
	3	início ao 02:14	2:14 min	som_3_lapela som_3_perche
	5	00:09 ao 2:39	2:30 min	som_5_lapela som_5_perche
10. Cinema pós-25 de Abril. (Principais evidências)	6	03:20 ao 7:54	4:34 min	som_6 e 7_lapela som_6 e 7_perche

2. Manuel Paula Dias

	Ficheiro nº	Minuto	Duração	Ficheiro som
1. Motivação para a prática cinematográfica.	1	00:19 ao 02:04	02:25 min	som_1_lapela
2. Caracterização enquanto cineasta amador (Técnicas, estética e linguística)	1	02:14 ao 02:50	00:36 min	
3. Géneros de filmes adotados.	1	03:00 ao 04:12	01:12 min	
	2	00:06 ao 07:13	07:07 min	em falta
	6	06:28 ao 13:11	07:23 min	som_6_lapela som_6.1_lapela
4. Reconhecimento sobre os trabalhos realizados.	2	07:24 ao 10:05	03:21 min	em falta
5. A região de Aveiro como protagonista ou palco de projetos cinematográficos.	3	00:10 ao 02:11	02:01 min	som_3,4,5_lapela
6. Filmografia sobre a região de Aveiro	3	02:22 ao 03:00	01:18 min	
7. Grupo de Aveiro (como surgiu, projetos em conjunto, etc.)	3	03:10 ao 07:07	04:37 min	
8. Cinema amador: Diferenças com o profissional.	4	00:13 ao 01:31	01:18 min	
	5	00:12 ao 01:25	01:13 min	
9. Apoios financeiros e outras ajudas por parte do Estado ou outras Instituições e Organizações.	5	00:12 ao 01:25	01:13 min	
10. Controlo das produções cinematográficas por parte do Estado	5	01:45 ao 02:11	01:06 min	som_6_lapela
11. Cinema pós-25 de Abril. (Principais evidências)	6	00:14 ao 04:04	04:30 min	
	6	04:10 ao 06:15	02:05 min	

ANEXO III

Retirado de <http://www.dre.pt/pdf1s/1971/12/28600/18831890.pdf>.

Terça-feira 7 de Dezembro de 1971

I Série — Número 286



DIÁRIO DO GOVERNO

PREÇO DESTE NÚMERO — 3\$20

Toda a correspondência, quer oficial, quer relativa a anúncios e a assinaturas do «Diário do Governo» e do «Diário das Sessões», deve ser dirigida à Administração da Imprensa Nacional, Rua de D. Francisco Manuel de Melo, 5, Lisboa-1.

ASSINATURAS			
As três séries . . .	Ano 850\$	Semestre	450\$
A 1.ª série	340\$	»	180\$
A 2.ª série	340\$	»	180\$
A 3.ª série	380\$	»	170\$
Apêndices (art. 2.º, n.º 2, do Dec. n.º 365/70) — anual, 300\$			
«Diário das Sessões» e «Actas da Câmara Corporativa» — por cada período legislativo, 300\$			
Para o estrangeiro e ultramar acresce o porte do correio			

O preço dos anúncios é de 12\$ a linha, acrescido do respectivo imposto do selo, dependendo a sua publicação do pagamento antecipado a efectuar na Imprensa Nacional, quando se trate de entidade particular.

SUMÁRIO

Presidência da República:

Lei n.º 7/71:

Promulga as bases relativas à protecção do cinema nacional — Revoga várias disposições legislativas.

Presidência do Conselho:

Declaração:

De ter sido rectificada a Portaria n.º 521/71, que actualiza as pensões de invalidez ou velhice e de sobrevivência do regime geral da previdência.

Ministério do Ultramar:

Portaria n.º 675/71:

Abre um crédito destinado a reforçar uma verba da tabela de despesa ordinária do orçamento geral em vigor da província de Timor.

BASE II

1. São atribuições do Instituto Português de Cinema:

- Incentivar e disciplinar as actividades cinematográficas nas suas modalidades industriais e comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes;
- Representar o cinema português nas organizações internacionais, sem prejuízo da representação corporativa;
- Promover as relações internacionais do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro;
- Estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores;
- Fomentar a cultura cinematográfica.

2. Para o exercício destas atribuições, compete ao Instituto:

- Conceder assistência financeira às actividades cinematográficas nacionais;
- Atribuir prémios;
- Definir as regras de exploração de filmes nacionais;
- Elaborar ou patrocinar estudos técnicos e económicos de interesse para o cinema nacional;
- Promover o aperfeiçoamento profissional de realizadores, artistas e técnicos portugueses, designadamente por meio de cursos e estágios, em cooperação, sempre que possível e conveniente, com os organismos corporativos interessados;
- Promover a elaboração de acordos cinematográficos internacionais, nomeadamente de co-produção;
- Estudar os termos da produção de filmes em regime de co-participação;
- Fomentar a produção de filmes destinados à infância e à juventude em cooperação com o Ministério da Educação Nacional e com os organismos oficiais especializados ou interessados;
- Organizar, patrocinar ou promover festivais de cinema;
- Propor as medidas e regras convenientes para fixação dos preços dos bilhetes de ingresso nos recintos de cinema;
- Estabelecer estreita ligação com os diversos departamentos oficiais com atribuições em assuntos de cinema, de modo a assegurar-se o melhor aproveitamento dos meios disponíveis;

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

Lei n.º 7/71

de 7 de Dezembro

Em nome da Nação, a Assembleia Nacional decreta e eu promulgo a lei seguinte:

TÍTULO I

Do Instituto Português de Cinema

CAPÍTULO I

Das atribuições e competência

BASE I

- Ao Estado incumbe fomentar e regular as actividades cinematográficas nacionais como expressão artística, instrumento de cultura e de diversão pública.
- Para a realização dos fins previstos nesta base é criado, na Secretaria de Estado da Informação e Turismo, o Instituto Português de Cinema (I. P. C.), que exercerá as suas atribuições, sem prejuízo das conferidas por lei aos organismos corporativos e das que pertencam a outros departamentos do Estado.

- m) Dirigir e programar a actividade da Cinemateca Nacional, como órgão actuante da cultura cinematográfica;
- n) Estimular o desenvolvimento de publicações especializadas e de organizações de cultura cinematográfica;
- o) Dar parecer sobre os estatutos a aprovar pelo Secretário de Estado, nos termos da base LIII;
- p) Tomar outras providências referidas nesta lei e, de um modo geral, todas as adequadas à protecção e desenvolvimento das actividades cinematográficas.

BASE III

1. O Instituto Português de Cinema goza de autonomia administrativa e financeira.
2. O presidente do Instituto é o Secretário de Estado da Informação e Turismo.
3. São órgãos do Instituto o Conselho Administrativo e o Conselho de Cinema.

BASE IV

A gerência do Instituto Português de Cinema compete ao Conselho Administrativo, cuja composição é a seguinte:

- a) O director-geral da Cultura Popular e Espectáculos e vice-presidente do Conselho de Cinema, que presidirá;
- b) O secretário do Instituto, que servirá de vice-presidente;
- c) O director dos serviços centrais da Secretaria de Estado da Informação e Turismo;
- d) O director dos Serviços de Espectáculos;
- e) Dois representantes do Conselho de Cinema, designados paritariamente de entre os vogais referidos na alínea b) do n.º 1 da base VI.

BASE V

Carecem de aprovação do Secretário de Estado da Informação e Turismo e presidente do Instituto Português de Cinema, além dos assuntos que por lei sejam das suas atribuições e dos que por despacho seu forem avocados, as deliberações do Conselho Administrativo sobre assistência financeira, prémios e acordos cinematográficos internacionais.

BASE VI

1. Ao Conselho de Cinema incumbe pronunciar-se, mediante pareceres fundamentados, sobre as questões de assistência financeira e de prémios e de ordem económica, técnica e artística de interesse geral para as actividades cinematográficas, bem como sobre quaisquer outras submetidas pelo presidente do Instituto Português de Cinema à sua apreciação.

2. O Conselho de Cinema tem como presidente o Secretário de Estado da Informação e Turismo e como vice-presidente o director-geral da Cultura Popular e Espectáculos e é constituído pelas seguintes entidades:

- a) O presidente da Corporação dos Espectáculos;
- b) Quatro representantes da mesma Corporação, indicados pelo respectivo Conselho da Secção de Cinema, em representação paritária dos interesses patronais e profissionais;
- c) Um representante da Junta Nacional da Educação;

- d) Um representante do Instituto de Meios Audio-Visuais de Educação;
- e) O secretário do Instituto;
- f) O director dos Serviços de Espectáculos;
- g) O chefe da Repartição do Teatro, Cinema e Etnografia;
- h) O director dos Serviços do Trabalho da Direcção-Geral do Trabalho e Corporações;
- i) Um representante do cinema de amadores;
- j) Um crítico da especialidade.

3. Do Conselho fará parte também um representante do Ministério do Ultramar, quando os princípios gerais deste diploma forem aplicáveis, com as necessárias adaptações, às províncias ultramarinas.

4. A convite do presidente, poderão tomar parte nas reuniões do Conselho, sem direito a voto, quaisquer individualidades cuja participação seja de interesse para os assuntos a tratar.

5. O mandato dos vogais referidos na alínea b) coincide com o da Secção de Cinema da Corporação dos Espectáculos.

6. Os vogais das alíneas i) e j) do n.º 2 são designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo por quatro anos e o seu mandato não será renovável para o período imediato.

CAPÍTULO II

Dos meios financeiros

BASE VII

1. Constituem receitas do Instituto Português de Cinema:

- a) A percentagem do adicional sobre os bilhetes de cinema, nos termos da base XLIV;
- b) As taxas previstas nas bases XLVI e seguintes;
- c) As dotações especiais atribuídas pelo Estado;
- d) Os juros dos fundos capitalizados e dos empréstimos concedidos;
- e) O produto das multas aplicadas, nos termos da base L;
- f) As dotações, heranças ou legados;
- g) Quaisquer outras receitas que lhe sejam atribuídas por lei ou provenientes de negócio jurídico, autorizado pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo.

2. O Instituto poderá, autorizado por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, contrair empréstimos para o exercício das suas atribuições.

BASE VIII

1. As disponibilidades do Instituto serão aplicadas:

- a) Na assistência financeira a prestar nos termos deste diploma;
- b) Na concessão de prémios;
- c) Na guarda, conservação e funcionamento da Cinemateca Nacional;
- d) No pagamento dos demais encargos decorrentes da prossecução das suas atribuições.

2. Poderá reverter para o Fundo de Teatro uma percentagem, a fixar anualmente por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, das receitas previstas na alínea a) do n.º 1 da base anterior e na base XLVII.

BASE IX

1. A elaboração dos orçamentos e do relatório e contas de gerência do Instituto, a aprovação destas, a cobrança das receitas por intermédio dos cofres do Estado, a sua escrituração, a realização das despesas, o depósito das importâncias requisitadas e o destino dos saldos serão regulados nos termos do Decreto-Lei n.º 37 369, de 11 de Abril de 1949, considerando-se referida ao Secretário de Estado da Informação e Turismo a competência atribuída nesse diploma ao Presidente do Conselho.

2. As receitas do Instituto Português de Cinema serão cobradas pelas tesourarias da Fazenda Pública, mediante guias passadas pelo Instituto ou pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, ou directamente nos cofres do Instituto, nos termos estabelecidos em regulamento.

TÍTULO II

Do fomento da indústria cinematográfica

CAPÍTULO I

Da produção

SECÇÃO I

Disposições gerais

BASE X

1. Produtor cinematográfico é a entidade, singular ou colectiva, que reúne os meios financeiros, técnicos e artísticos necessários para a feitura de um filme.

2. Ressalvados os casos que especiais circunstâncias justificarem, são considerados filmes nacionais aqueles que, produzidos unicamente por produtores de nacionalidade portuguesa que no País desenvolvam a maior parte da sua actividade, satisfaçam cumulativamente às seguintes condições:

- a) Se baseiem em argumento de autor português ou adaptado por técnicos portugueses;
- b) Sejam falados originalmente em português;
- c) Sejam rodados no País em regime profissional por pessoal técnico e artístico português e executados em estabelecimentos nacionais;
- d) Sejam representativos do espírito português, quer traduzam a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspirem nos grandes temas da vida e da cultura universais.

3. Consideram-se co-produções os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países signatários de acordos cinematográficos com Portugal, desde que obedeçam às condições expressas nesses acordos e às fixadas em regulamento.

4. Consideram-se co-participações:

- a) Os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países que não tenham celebrado com Portugal acordos cinematográficos;
- b) Os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países signatários de acordos cinematográficos com Portugal, se não obedecerem às condições expressas nesses acordos.

BASE XI

1. As co-produções são equiparadas aos filmes nacionais para efeitos de assistência financeira, atribuição de prémios e fixação de contingentes de distribuição e exibição, com as ressalvas constantes dos respectivos capítulos.

2. As co-participações são equiparadas aos filmes nacionais para efeitos de atribuição de prémios e fixação de contingentes, com idênticas ressalvas.

BASE XII

1. Consideram-se filmes de longa metragem os de extensão superior a 1600 m, no formato de 35 mm ou superior.

2. Para os outros formatos, a escala de metragem é definida pelo tempo de projecção correspondente ao filme no formato de 35 mm.

3. Os demais filmes, com limites de metragem ou de tempo inferiores aos estabelecidos nos números anteriores, serão considerados de curta metragem.

BASE XIII

1. A rodagem de qualquer filme comercial, nacional ou estrangeiro, em território português carece de visto prévio do Instituto Português de Cinema, a requerer pelo produtor.

2. Ressalvadas as excepções que as circunstâncias justificarem, a concessão do visto será condicionada pelo Instituto Português de Cinema, de modo a assegurar o emprego dos profissionais portugueses, a utilização de estabelecimentos técnicos nacionais e a expressa menção de participação portuguesa sob as suas diversas formas.

SECÇÃO II

Da assistência financeira

BASE XIV

1. Poderão beneficiar de assistência financeira do Instituto Português de Cinema, com preferência para os que revistam aspectos de maior valor artístico e cultural, os filmes nacionais ou equiparados que ofereçam garantias suficientes de qualidade e cujos produtores satisfaçam aos requisitos seguintes:

- a) Caucionarem, mediante garantias idóneas, o cumprimento de todas as obrigações que tenham de assumir até à conclusão do filme, de acordo com o orçamento aprovado;
- b) Mostrarem estar assegurado o concurso dos meios humanos e materiais indispensáveis, nas condições e datas previstas no projecto, até à conclusão do filme.

2. Para as co-produções poderem beneficiar de assistência financeira devem ainda reunir os seguintes requisitos:

- a) Participação de um mínimo de 20 por cento de capital português, com igual participação nos respectivos lucros de exploração global ou com atribuição de mercados de valor correspondente a essa participação;

- b) Versão falada em língua portuguesa;
- c) Intervenção de portugueses nos vários grupos de pessoal técnico e artístico, bem como na execução das demais tarefas, na proporção regulamentar;
- d) Utilização de locais de filmagem portugueses, nas condições e com as eventuais ressalvas a fixar em regulamento.

BASE XV

1. A assistência financeira do Instituto Português de Cinema revestirá as formas de empréstimo, subsídio e garantias de crédito.
2. O montante dos empréstimos e subsídios concedidos para as longas metragens não poderá exceder, em cada uma destas formas de assistência, 50 por cento do orçamento do filme, ou, no caso de acumulação, 75 por cento do mesmo valor, sem prejuízo do disposto no n.º 3.
3. Nas co-produções, a assistência financeira entender-se-á, em qualquer caso, referida à quota-parte do capital investido pelo produtor nacional.
4. A assistência financeira do Instituto não poderá ser concedida a filmes de actualidades ou a filmes publicitários, a não ser em casos excepcionais de relevante interesse geral ou cultural.
5. Em regulamento serão definidos os prazos e condições de concessão da assistência financeira.

BASE XVI

1. Concluído o filme que tenha beneficiado de assistência financeira e desde que se encontrem satisfeitas todas as obrigações constantes no n.º 1 da base XIV, o Instituto Português de Cinema poderá admitir a substituição das garantias referidas na alínea a) do mesmo número, pelo penhor do filme e consignação dos respectivos rendimentos ao pagamento do crédito concedido, na proporção que, no total do custo orçamentado, corresponder à assistência financeira prestada, ou por qualquer das formas previstas no artigo 623.º do Código Civil.
2. Para o efeito do disposto na primeira parte do número anterior, os produtores ficarão fiéis depositários dos negativos ou internegativos, bem como das cópias destinadas ao mercado português e, no caso das co-produções, ao mercado internacional, sem prejuízo dos actos necessários à normal exploração dos filmes.

BASE XVII

1. Os produtores dos filmes que beneficiem de assistência financeira do Instituto são obrigados a entregar à Cinemateca Nacional uma cópia do filme.
2. Os produtores portugueses ficam, em qualquer caso, obrigados a facultar à Cinemateca Nacional, para tiragem de cópias, o negativo ou internegativo dos filmes em cuja produção participem.
3. Dos contratos de concessão de assistência financeira relativos às co-produções deverão sempre constar as cláusulas que, no caso concreto, se mostrem adequadas a acautelar o cumprimento das obrigações assumidas pelo produtor.

BASE XVIII

1. Para garantia das obrigações assumidas pelos produtores a quem tenha sido concedida assistência financeira, o Instituto Português de Cinema, além de outras providências que se afigurem aconselháveis, poderá fiscalizar a produção do filme por técnicos das competentes especializações e exigir que sejam feitos os seguros necessários.

2. A transmissão, total ou parcial, dos direitos sobre o filme, concluído ou por concluir, cuja produção tenha beneficiado de assistência financeira do Instituto Português de Cinema, não afecta a validade das garantias estabelecidas a favor do mesmo Instituto.

CAPÍTULO II

Dos estúdios, laboratórios e salas de sonorização

BASE XIX

1. A instalação de estúdios de cinema, laboratórios e salas de sonorização depende de licença a conceder pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo, a qual só poderá ser denegada àqueles que não provem possuir capacidade financeira e técnica, a definir em regulamento de modo concreto e com o mínimo de exigências.
2. Para efeitos da parte final do número anterior, o Instituto Português de Cinema emitirá parecer fundamentado.

BASE XX

1. O Instituto Português de Cinema poderá conceder empréstimos e garantias de crédito às empresas portuguesas que explorem ou se proponham explorar estabelecimentos técnicos destinados à produção de filmes e careçam de assistência financeira para o seu adequado apetrechamento.
2. O cumprimento das obrigações assumidas para com o Instituto, emergentes da assistência financeira referida no número anterior, será caucionado por uma das garantias previstas no artigo 623.º do Código Civil.
3. Nas hipotecas dos estabelecimentos feitas a favor do Instituto Português de Cinema é aplicável, com as necessárias adaptações, o disposto no n.º 4 do artigo 2.º do Código do Registo Predial.
4. Sem prejuízo do disposto nos números anteriores, a assistência financeira a estes estabelecimentos efectuar-se-á nos termos das bases xv, n.ºs 2 e 5, e xxviii, com as necessárias adaptações.

BASE XXI

1. A sonorização de filmes nacionais e a tiragem das respectivas cópias necessárias ao mercado nacional serão efectuadas em estabelecimentos portugueses, ressalvadas as excepções que as circunstâncias justificarem, a definir em regulamento.
2. A exibição de documentários e filmes de actualidades só será permitida desde que sonorizados em língua portuguesa, salvo nos casos de filmes dialogados de relevante nível artístico ou educativo, que poderão ser legendados mediante autorização do Instituto Português de Cinema.

BASE XXII

1. É permitida a dobragem em língua portuguesa de filmes estrangeiros, desde que seja executada em Portugal e não afecte a qualidade do filme.
2. Em regulamento serão definidas normas de qualidade a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes.
3. O Instituto Português de Cinema poderá impor a exibição de cópias legendadas ou não permitir a dobragem dos filmes de reconhecido valor artístico ou cultural.
4. É obrigatória a legendagem em português dos filmes falados em outras línguas quando destinados a exibição comercial.

5. A exibição de filmes estrangeiros sonorizados em língua portuguesa fora do País, com excepção dos filmes brasileiros, dos jornais e das revistas de actualidades, só poderá ser autorizada em casos especiais devidamente justificados.

BASE XXIII

1. Deverão ser efectuadas em estabelecimentos portugueses, com a ressalva da parte final do n.º 1 da base XXI:

- a) A tiragem de cópias de filmes estrangeiros, co-produções e co-participações para exibição em território português, em número excedente ao fixado em regulamento;
- b) A pistagem do comentário e a tiragem das cópias dos filmes referidos no n.º 2 da base XXI;
- c) A legendagem referida no n.º 4 da base anterior.

2. A inobservância do disposto no n.º 1 da base XXI e na alínea a) do número anterior determinará, respectivamente, a exclusão do regime de favor estabelecido nesta lei e a proibição de exibição das cópias excedentes.

BASE XXIV

1. Ficam sujeitos à aprovação do Secretário de Estado da Informação e Turismo, mediante parecer do Conselho de Cinema, os limites máximos das tabelas de preços a praticar pelos estabelecimentos técnicos nacionais, quando a sua utilização for obrigatória.

2. Os limites referidos no número anterior poderão ser tornados extensivos aos preços a praticar nos casos de utilização facultativa dos mesmos estabelecimentos.

CAPÍTULO III

Da distribuição

BASE XXV

1. O Instituto Português de Cinema estabelecerá anualmente o contingente de distribuição de filmes nacionais e equiparados e tomará as demais providências necessárias à salvaguarda dos interesses das actividades cinematográficas portuguesas e à permanente defesa do património cultural e da individualidade própria do País, sem prejuízo do cumprimento das obrigações internacionais oficialmente assumidas.

2. Excluem-se do contingente, além das revistas e jornais de actualidades, os filmes que o Instituto considere sem nível técnico e artístico bastante.

BASE XXVI

1. O contingente de distribuição dos filmes nacionais e dos equiparados para cada ano cinematográfico, contado de 1 de Outubro a 30 de Setembro, será fixado pelo Instituto Português de Cinema em função do número daqueles filmes concluídos até 31 de Maio anterior.

2. Este contingente poderá ser ampliado com a inclusão de filmes nacionais ou equiparados produzidos no decurso dos últimos três anos, na proporção do aumento do número de filmes estrangeiros importados.

3. O contingente será dividido com igualdade entre os distribuidores de filmes nacionais e equiparados. Entre os distribuidores de filmes estrangeiros a distribuição far-se-á na proporção dos filmes importados por cada um, considerando-se em cada ano em primeiro lugar os que não tiverem sido abrangidos no anterior.

4. Na definição do contingente e na sua repartição pelos distribuidores considerar-se-ão separadamente as longas metragens e as curtas metragens.

BASE XXVII

Serão estabelecidas em regulamento as normas respeitantes às condições de exibição dos filmes incluídos no contingente, de modo a garantir a oportunidade da sua exibição, a rentabilidade da sua exploração e o equilíbrio dos legítimos interesses de produtores, distribuidores e exibidores.

BASE XXVIII

1. O distribuidor fica obrigado, sob pena de responsabilidade solidária com o produtor, a entregar mensalmente ao Instituto Português de Cinema a percentagem das receitas líquidas da exploração dos filmes que tiver sido consignada ao mesmo Instituto.

2. No caso de, por motivos imputáveis ao exibidor, o distribuidor se encontrar impossibilitado de cumprir o disposto no número anterior, deverá requerer a intervenção do Instituto Português de Cinema.

CAPÍTULO IV

Da exibição

BASE XXIX

1. O Instituto Português de Cinema poderá auxiliar a instalação de recintos de cinema em localidades onde não existam ou estejam encerrados e onde o número de habitantes ou outras circunstâncias justifiquem o seu funcionamento.

2. O disposto no número anterior aplica-se igualmente para efeitos de remodelação e equipamento dos recintos de cinema existentes ou para adaptação a esse fim de outros edifícios.

3. Na concessão do auxílio referido nos números anteriores será dada preferência às entidades locais, quando ofereçam garantias bastantes de execução tempestiva do empreendimento e de exploração conveniente do recinto.

4. Quando as circunstâncias o justificarem, o Instituto Português de Cinema poderá condicionar o auxílio financeiro à obrigatoriedade de construção de um palco com as condições mínimas para a realização de espectáculos teatrais de pequena montagem.

BASE XXX

1. Para a realização dos objectivos referidos na base anterior, o Instituto poderá facultar aos interessados:

- a) Projecto-tipo de construção de recintos, com diversas lotações, para exibição de filmes de formato normal ou reduzido e o respectivo caderno de encargos;
- b) Assistência técnica gratuita durante a fase de instalação ou remodelação e, quando os recintos devam integrar-se em outros blocos de construção, durante a fase de projecto;
- c) Assistência financeira.

2. Os projectos-tipo serão concebidos, ainda, para recinto de cinema ou para recinto de cine-teatro.

BASE XXXI

1. A assistência financeira pode revestir as formas de empréstimo ou de garantias de crédito e será concedida

pelos prazos e com as garantias a definir em regulamento, sem prejuízo do disposto no n.º 2 da base xv e n.º 1 da base xviii, com as necessárias adaptações.

2. O cumprimento das obrigações assumidas para com o Instituto Português de Cinema por virtude de assistência financeira será caucionado por uma das garantias previstas no artigo 623.º do Código Civil.

BASE xxxii

1. Aos cinemas destinados a exploração comercial, que venham a ser instalados em localidades onde não exista outro cinema funcionando regularmente, é assegurado o exclusivo da exploração pelo prazo a fixar em regulamento.

2. A transmissão entre vivos da propriedade ou do direito à exploração de cinemas que beneficiem do disposto no número anterior depende de autorização do Instituto Português de Cinema.

3. Os exibidores ambulantes só podem realizar os seus espectáculos a distância superior a 3 km da localidade em que se situe o recinto de cinema fixo mais próximo, em exploração comercial regular.

BASE xxxiii

1. O Instituto Português de Cinema estabelecerá anualmente, para cada recinto de cinema, contingentes de exibição de filmes nacionais e equiparados, tendo em consideração as respectivas categorias, lotação, localização e condições de exploração e aplicando-se-lhe o disposto no n.º 4 da base xxvi.

2. Os filmes que beneficiem de assistência financeira do Instituto Português de Cinema não poderão ser exibidos na televisão sem autorização expressa do Instituto, enquanto não estiverem integralmente pagos os empréstimos por ele concedidos ou garantidos.

3. Os filmes a que tiver sido concedida a autorização referida no número anterior deixam de fazer parte do contingente.

BASE xxxiv

1. O preço de exibição dos filmes de longa metragem ou curta metragem incluídos no contingente será livremente acordado pelos interessados.

2. Na falta de acordo, a exibição será contratada a preço fixo, a estabelecer pelo Instituto Português de Cinema, mediante parecer do Grémio Nacional das Empresas de Cinema.

3. Se um filme nacional ou equiparado de longa metragem for exibido conjuntamente com um filme estrangeiro, em regime de percentagem, àquele corresponderá, pelo menos, 75 por cento da receita.

BASE xxxv

1. A data de estreia de filmes nacionais ou equiparados incluídos no contingente é, em princípio, livremente acordada pelos interessados, embora com prioridade sobre a dos filmes estrangeiros. Na falta de acordo, competirá ao Instituto Português de Cinema a marcação daquela data.

2. A exibição dos filmes nacionais e equiparados de longa metragem incluídos no contingente só poderá cessar ou ser interrompida nas condições a definir em regulamento.

CAPÍTULO V

Dos filmes de formato reduzido

BASE xxxvi

A produção industrial, a distribuição pelos cinemas e a exibição comercial de filmes de formato inferior a 35 mm ficam sujeitas às disposições da presente lei, sem prejuízo do preceituado na base subsequente e das alterações ou adaptações que vierem a ser estabelecidas.

BASE xxxvii

O exclusivo concedido ao abrigo do número 1 da base xxxii não prejudica a instalação e funcionamento de recintos de cinema que exibam unicamente e em qualquer formato filmes de arte e ensaio ou filmes de acentuado carácter cultural e educativo, e ainda filmes para crianças, assim qualificados pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

BASE xxxviii

1. Os filmes de arte e ensaio beneficiarão de um estatuto próprio, a estabelecer depois de ouvido o Instituto Português de Cinema.

2. No estatuto referido no número anterior serão definidas as medidas especiais de fomento e protecção à produção, à importação, à distribuição e à exibição dos filmes de arte e ensaio.

3. Para apoiar o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e, de um modo geral, a revelação e formação de novos valores para o cinema português, poderá o Instituto Português de Cinema fomentar a criação e manutenção de estabelecimentos técnicos experimentais.

CAPÍTULO VI

Dos filmes publicitários

BASE xxxix

Salvo o disposto nas bases seguintes, só se aplicam aos filmes publicitários os preceitos desta lei que expressamente se lhes refiram.

BASE xl

1. Os filmes publicitários, a exhibir em recintos de cinema, obedecerão às normas de duração e projecção que forem estabelecidas, ouvido o Instituto Português de Cinema.

2. As legendas, a locução e o diálogo dos filmes publicitários deverão ser em língua portuguesa, embora se admita o emprego acidental de algumas palavras noutra língua.

3. Os filmes publicitários produzidos no estrangeiro só poderão ser exibidos em território português quando adaptados, para efeitos do número anterior, em estabelecimentos portugueses.

4. Aos estabelecimentos destinados à produção de filmes publicitários é aplicável, com as necessárias adaptações, o disposto na base xix.

CAPÍTULO VII

Dos prémios

BASE xli

1. O Instituto Português de Cinema poderá atribuir anualmente aos produtores, realizadores, distribuidores e artistas de filmes nacionais ou equiparados os seguintes prémios:

- a) Prémios de qualidade, tendo em atenção os valores técnicos, artísticos e culturais do filme;

- b) Prémios de exploração, destinados ao filme de longa metragem que em cada época realizar maior receita;
- c) Prémios de exportação, por cada filme português explorado com êxito comercial no estrangeiro.

2. O Instituto poderá ainda atribuir, anualmente, outros prémios aos artistas e técnicos portugueses dos filmes comerciais nacionais ou equiparados, em qualquer formato, aos técnicos dos filmes publicitários e de actualidades e ao cinema de amadores.

3. Serão atribuídos prémios especiais de qualidade aos filmes que contribuam por forma particularmente relevante para a formação ética e cultural da infância e da juventude.

CAPÍTULO VIII

Do regime fiscal e parafiscal

SECÇÃO I

Dos impostos e outros encargos

BASE XLII

1. Deixam de incidir sobre os espectáculos cinematográficos, com ou sem variedades, o imposto único criado pelo Decreto n.º 14 396, de 10 de Outubro de 1927, o adicional referido no artigo 5.º do Decreto n.º 46 091, de 22 de Dezembro de 1964, o imposto sobre espectáculos previsto no artigo 709.º do Código Administrativo, as percentagens destinadas ao Fundo de Socorro Social, nos termos do Decreto-Lei n.º 35 427, de 31 de Dezembro de 1945, e diplomas complementares, e o adicional para a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos, estabelecido no Decreto-Lei n.º 32 748, de 15 de Abril de 1948.

2. Os regimes estabelecidos nos diplomas a que se refere o número anterior são substituídos pelo das bases seguintes.

BASE XLIII

Os lucros imputáveis à realização de espectáculos cinematográficos ficarão sujeitos a contribuição industrial, nos termos do respectivo Código.

BASE XLIV

1. Com o preço dos bilhetes para assistência aos espectáculos a que se refere esta lei será cobrado um adicional, nos termos a fixar em diploma complementar.

2. O adicional previsto no número antecedente será também cobrado sobre as entradas de favor, incidindo sobre o preço base correspondente ao lugar ocupado.

3. O disposto neste preceito não se aplica às entradas francas previstas na legislação especial sobre espectáculos e divertimentos públicos.

4. A receita adicional será dividida, segundo as percentagens estabelecidas no diploma referido no n.º 1, pelo Instituto Português de Cinema, pelo Fundo de Socorro Social, pela Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos e, quando for caso disso e de harmonia com o preceituado no mesmo diploma, pela câmara municipal do concelho onde for realizado o espectáculo. As percentagens a atribuir ao Fundo de Socorro Social e àquela Caixa de Previdência deverão corresponder às previstas no Decreto-Lei n.º 35 427, de 31 de Dezembro de 1945, e diplomas complementares, e no Decreto-Lei n.º 32 748, de 15 de Abril de 1948.

BASE XLV

A importação temporária de material para a produção de filmes de co-produção ou co-participação e a de negativos impressionados de imagem ou de som, com destino à tiragem de cópias em laboratórios portugueses, ficam isentas de direitos alfandegários e de quaisquer impostos ou taxas que os possam onerar.

SECÇÃO II

Das taxas de distribuição e de exibição

BASE XLVI

1. A distribuição, incluindo a venda e aluguer de qualquer filme destinado a exibição em espectáculo público, depende de licença da Direcção dos Serviços de Espectáculos, com prévia classificação da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

2. A licença referida no número anterior para filmes destinados à exploração comercial ficará sujeita ao pagamento de uma taxa de distribuição, a cargo do distribuidor, devida pela estreia dos filmes de longa metragem e dos filmes estrangeiros de curta metragem, com excepção dos de actualidades, nos termos a definir em diploma complementar.

BASE XLVII

A projecção de filmes publicitários em recintos de cinema ou pela televisão fica sujeita a uma taxa de exibição, com base nos preços cobrados, que constituirá encargo do anunciante.

BASE XLVIII

O Governo poderá vir a estabelecer taxas de distribuição ou de exibição para filmes cinematográficos e telefilmes transmitidos pela televisão, quando as condições de exploração desta o consentirem.

BASE XLIX

O montante das taxas a que se refere esta secção e as formas de liquidação, cobrança e fiscalização, incluindo a das bilheteiras dos cinemas, serão estabelecidos no diploma referido na base XLVI.

CAPÍTULO IX

Das infracções e sua sanção

BASE I

1. As infracções ao disposto nesta lei e seus regulamentos serão punidas administrativamente com as seguintes sanções:

- a) Advertência;
- b) Multa até 100 000\$;
- c) Suspensão temporária do exercício da actividade até seis meses.

2. O limite da multa prevista no número anterior será aumentado para o dobro em casos de reincidência.

3. A aplicação das sanções previstas nos números anteriores é da competência do director-geral da Cultura Popular e Espectáculos, exceptuadas as multas de montante superior a 50 000\$ e a sanção referida na alínea c) do n.º 1, cuja aplicação competirá ao Secretário de Estado da Informação e Turismo.

4. As sanções serão fixadas tendo em atenção a natureza, gravidade e circunstâncias da infracção, os antecedentes do infractor e ainda, no caso de multa, a sua capacidade económica.

TÍTULO III

Disposições diversas

BASE LI

1. São extintos o Fundo do Cinema Nacional, criado pela Lei n.º 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, e a Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema a que se refere o Decreto-Lei n.º 42 660, de 20 de Novembro de 1959.

2. O património do Fundo do Cinema Nacional, com todo o seu activo e passivo, considera-se transferido, sem mais formalidades, para o Instituto Português de Cinema.

BASE LII

As disposições desta lei não são aplicáveis às actividades das empresas de televisão, salvo nos casos em que lhes é feita referência expressa.

BASE LIII

1. A competência do Secretário de Estado da Informação e Turismo, a que se refere o artigo 8.º do Decreto-Lei n.º 40 572, de 16 de Abril de 1956, é extensiva à aprovação dos estatutos de quaisquer associações que tenham por finalidade:

- a) A produção, distribuição ou exibição de filmes;
- b) Alguma das actividades próprias do cinema de amadores;
- c) Qualquer forma de divulgação ou fomento da cultura cinematográfica.

2. O exercício da competência prevista nos artigos 4.º e 5.º e seus parágrafos do Decreto-Lei n.º 39 660, de 20 de Maio de 1954, quanto às associações referidas no número anterior, cabe igualmente ao Secretário de Estado da Informação e Turismo.

3. A competência prevista nesta base será exercida sem prejuízo da que pertença a outros Ministérios por força de diploma legal ou em razão da natureza específica das suas atribuições.

BASE LIV

1. É aplicável ao Instituto Português de Cinema, com as necessárias adaptações, o disposto no Decreto-Lei n.º 39 926, de 24 de Novembro de 1954, sobre a participação do Fundo do Cinema Nacional no capital de empresas produtoras de filmes.

2. Aplica-se aos membros do conselho administrativo do Instituto Português de Cinema o disposto no n.º 2 do artigo 32.º do Decreto-Lei n.º 48 686 para os membros do conselho administrativo do Fundo do Cinema.

BASE LV

Ficam revogados:

- a) A Lei n.º 2027, de 18 de Fevereiro de 1948;
- b) O Decreto-Lei n.º 41 062, de 10 de Abril de 1957;
- c) Os artigos 15.º a 18.º do Decreto-Lei n.º 42 660, de 20 de Novembro de 1959;
- d) Os artigos 32.º, n.º 1, e 33.º do Decreto-Lei n.º 48 686, de 15 de Novembro de 1968, no que respeita ao conselho administrativo do Fundo do Cinema e à Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema.

BASE LVI

1. O Governo publicará os diplomas com força de lei e os regulamentos necessários à inteira execução dos princípios gerais fixados nas bases precedentes.

2. Esta lei entrará em vigor na data indicada nos diplomas referidos.

Marcello Caetano.

Promulgada em 26 de Novembro de 1971.

Publique-se.

O Presidente da República, AMÉRICO DEUS RODRIGUES THOMAZ.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

Secretaria-Geral

Segundo comunicação do Ministério das Corporações e Previdência Social, Direcção-Geral da Previdência e Habitações Económicas, a Portaria n.º 521/71, publicada no *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 228, de 27 de Setembro, e cujo original se encontra arquivado nesta Secretaria-Geral, saiu com a seguinte inexactidão, que assim se rectifica:

Na norma III, n.º 1, onde se lê: «... o disposto nos números seguintes.», deve ler-se: «... o disposto no número seguinte.»

Secretaria-Geral da Presidência do Conselho, 26 de Novembro de 1971. — O Secretário-Geral, *Diogo de Paiva Brandão*.

MINISTÉRIO DO ULTRAMAR

Direcção-Geral de Fazenda

Portaria n.º 675/71

de 7 de Dezembro

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Ministro do Ultramar, nos termos do § único do artigo 7.º do Decreto-Lei n.º 23 367, de 18 de Dezembro de 1933, conjugado com o artigo 13.º do Decreto n.º 35 770, de 29 de Julho de 1946, e artigo 3.º do aludido Decreto n.º 35 770 e sua alínea e), com a nova redacção dada pelo artigo 4.º do Decreto n.º 40 712, de 1 de Agosto de 1956, abrir um crédito especial da importância de 200 000\$, destinado a reforçar a verba do capítulo 10.º, artigo 303.º, n.º 35), alínea a) «Encargos gerais — Diversas despesas — Despesas com assistência médica, tratamento e internamento em hospitais, manicómios, casas de saúde e sanatórios de funcionários civis do activo, aposentados e operários do Estado — A pagar na metrópole», da tabela de despesa ordinária do orçamento geral em vigor da província de Timor, tomando como contrapartida igual importância a sair do excesso de cobrança sobre a previsão da receita do capítulo 3.º, artigo 18.º «Indústrias em regime tributário especial — Imposto de produção e consumo», da tabela da receita ordinária do mesmo orçamento geral.

O Ministro do Ultramar, *Joaquim Moreira da Silva Cunha*.

Para ser publicada no *Boletim Oficial de Timor*. — *J. da Silva Cunha*.

ANEXO IV

Retirado de <http://dre.pt/pdf1sdp/1973/04/09700/06210632.pdf>.

Quarta-feira 25 de Abril de 1973

I Série — Número 97



DIÁRIO DO GOVERNO

PREÇO DESTE NÚMERO — 6\$40

Toda a correspondência, quer oficial, quer relativa a anúncios e a assinaturas do «Diário do Governo» e do «Diário das Sessões», deve ser dirigida à Administração da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Rua de D. Francisco Manuel de Melo, 5, Lisboa-1.

ASSINATURAS	
As três séries . . . Ano 800\$	Semestre 450\$
A 1.ª série 340\$	» 180\$
A 2.ª série 340\$	» 180\$
A 3.ª série 320\$	» 170\$
Apêndices (art. 2.º, n.º 2, do Dec. n.º 365/70) — anual, 300\$	
«Diário das Sessões» e «Actas da Câmara Corporativa» — por cada período legislativo, 600\$	
Para a entrega e o ultramar acresce o porte da correio	

O preço dos anúncios é de 12\$ a linha, acrescido do respectivo imposto do selo, dependendo a sua publicação do pagamento antecipado a efectuar na Imprensa Nacional-Casa da Moeda, quando se trate de entidade particular.

SUMÁRIO

Presidência do Conselho:

Decreto-Lei n.º 184/73:

Regula o funcionamento do Instituto Português de Cinema e adopta outras providências atinentes à execução dos princípios gerais definidos nas Leis n.ºs 7/71 e 8/71, relativas à protecção do cinema nacional e à actividade teatral, respectivamente.

Ministério das Finanças:

Decreto n.º 185/73:

Abre créditos especiais a favor de vários Ministérios.

Portaria n.º 293/73:

Concede incentivos fiscais aos actos de concentração que se realizem até 31 de Dezembro de 1975, com vista à reorganização de unidades industriais de fabricação de pasta para papel, de papel e de cartão.

Despacho ministerial:

Autoriza que a emissão dos boletins de registo para os tecidos importados em regime de drawback pela firma Peiri Portuguesa — Têxteis, L.ª, se processe com a cláusula de dispensa de liquidação cambial.

Ministério da Marinha:

Portaria n.º 294/73:

Aprova o modelo da lista de passageiros referida no artigo 142.º do Regulamento Geral das Capitânias.

Ministério das Obras Públicas:

Decreto n.º 186/73:

Autoriza a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais a celebrar contrato para a elaboração e fornecimento dos estudos técnicos necessários à execução da obra de adaptação e pousada do Forte de Milreu, na Ericeira.

Decreto n.º 187/73:

Autoriza a Direcção-Geral das Construções Escolares a celebrar contrato para a execução da empreitada de construção civil e instalação eléctrica para a Escola Preparatória do Ensino Secundário de Elvas.

Ministério da Educação Nacional:

Portaria n.º 295/73:

Cria na Secretaria de Estado da Juventude e Desportos a Procuradoria dos Estudantes das Ilhas.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO

Decreto-Lei n.º 184/73

de 25 de Abril

As Leis n.ºs 7/71, de 7 de Dezembro, e 8/71, de 9 do mesmo mês, que promulgaram as bases relativas à protecção do cinema e da actividade teatral, respectivamente, estabeleceram que a sua entrada em vigor dependeria da dos diplomas com força de lei e dos regulamentos necessários à inteira execução dos princípios gerais estabelecidos. Aquelas leis dispuseram ainda que, com os regulamentos, seria publicado o diploma regulador da cobrança do adicional sobre os preços dos bilhetes para assistência a espectáculos teatrais e cinematográficos por elas criado. E previram que, simultaneamente, entrassem em vigor as normas para alteração da estrutura e regime de funcionamento da Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, entre as quais sobressairia, necessariamente, o desdobramento de funções resultante da criação do Instituto Português de Cinema.

A estreita ligação que assim se estabeleceu entre todas estas matérias e, por outro lado, os muitos interesses (por vezes contrários entre si) que os novos diplomas se destinam a regular obrigaram, contudo, à criação de grupos de trabalho e à audiência de numerosas entidades — o que teve como consequência inevitável o alargamento do prazo que o Governo inicialmente tivera como indispensável para a regulamentação daqueles diplomas legais.

Ao publicar, nesta data, o decreto-lei previsto e os dois decretos regulamentares, considera-se, pois, conveniente salientar que — condicionados necessariamente pelas soluções legais — os novos preceitos procuram ir ao encontro das necessidades e das dificuldades que os meios consultados presumiram resultarem da aplicação das grandes e importantes inovações trazidas pelas duas leis em causa.

Foi ainda o propósito de facilitar a aplicação dessas leis que levou a repetir, no presente diploma e nos dois decretos, a doutrina da maior parte das bases daquelas leis constantes e em que se contém os princípios neles regulamentados.

Usando da faculdade conferida pela 1.ª parte do n.º 2.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo

decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte:

CAPÍTULO I

Do Instituto Português de Cinema

SECÇÃO I

Do pessoal

Artigo 1.º — 1. Os serviços do Instituto Português de Cinema terão o pessoal permanente constante do quadro anexo ao presente diploma.

2. Os lugares de pessoal administrativo e auxiliar consideram-se para todos os efeitos como fazendo parte do pessoal da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, sem prejuízo de os respectivos encargos serem satisfeitos pelas verbas do Instituto.

3. Para ocorrer a necessidades transitórias que não possam ser asseguradas pelo pessoal permanente poderá ser contratado ou assalariado além do quadro, mediante autorização do Secretário de Estado da Informação e Turismo, o pessoal eventual indispensável, desde que os respectivos encargos tenham cabimento no orçamento do Instituto.

Art. 2.º São providos por escolha do Secretário de Estado da Informação e Turismo, entre indivíduos com habilitações ou formação profissional adequadas ao exercício dos respectivos cargos, o secretário do Instituto, o pessoal técnico, o encarregado da biblioteca e o arquivista de 2.ª classe.

Art. 3.º — 1. Por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, mediante proposta do conselho administrativo do Instituto Português de Cinema, poderão ser nomeados em comissão de serviço, sem prazo, para prestarem serviço no Instituto, funcionários da Secretaria de Estado da Informação e Turismo ou dos serviços autónomos nela integrados, ou ainda serem requisitados para o mesmo efeito funcionários de outros departamentos do Estado, com o acordo do Ministro respectivo.

2. Os funcionários previstos no número anterior serão remunerados pelo Instituto Português de Cinema.

3. O tempo de serviço prestado no Instituto será contado para todos os efeitos como prestado no quadro a que aqueles funcionários pertencem.

4. Os lugares dos funcionários nomeados em comissão de serviço ou requisitados, nos termos do n.º 1, poderão ser providos interinamente sempre que tal se mostre necessário.

Art. 4.º — 1. O relator do conselho administrativo tem direito a uma gratificação mensal, a fixar pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo, ouvido o Ministro das Finanças.

2. Os membros do Conselho de Cinema têm direito a senhas de presença.

SECÇÃO II

Das meios financeiros

Art. 5.º — 1. Constituem receitas do Instituto Português de Cinema:

- a) A percentagem do adicional sobre os bilhetes de espectáculos cinematográficos;
- b) As taxas previstas nas bases XLVI e seguintes da Lei n.º 7/71 e respectivas normas complementares;
- c) As dotações especiais atribuídas pelo Estado;

- d) Os juros dos fundos capitalizados e dos empréstimos concedidos;
- e) O produto das multas aplicadas nos termos da base I da Lei n.º 7/71 e respectivas normas complementares;
- f) As doações, heranças ou legados;
- g) Quaisquer outras receitas que lhe sejam atribuídas por lei ou provenientes de negócio jurídico, autorizado pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo.

2. O Instituto poderá, autorizado por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, contrair empréstimos para o exercício das suas atribuições.

Art. 6.º — 1. A movimentação das receitas e despesas do Instituto Português de Cinema e a sua contabilização ficam a cargo da Repartição de Contabilidade e Tesouraria da Direcção dos Serviços Centrais da Secretaria de Estado da Informação e Turismo.

2. Até à revisão dos quadros da Secretaria de Estado da Informação e Turismo poderá, mediante despacho do Secretário de Estado, ser contratado ou assalariado o pessoal administrativo indispensável para assegurar o serviço previsto no número anterior.

3. O pessoal assim admitido constituirá encargo do Instituto.

Art. 7.º As importâncias de que o Instituto carece, por conta das verbas que lhe estiverem consignadas no orçamento, acrescidas das quantias efectivamente cobradas, poderão ser requisitadas sem dependência de duodécimos ou de outras formalidades.

Art. 8.º A parte do adicional sobre os bilhetes de espectáculos cinematográficos destinada ao Instituto será levantada pelo conselho administrativo da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência e depositada nos cofres do Estado, mediante guia de receita e como verba consignada ao Instituto.

Art. 9.º As receitas referidas no n.º 1 do artigo 5.º, com excepção das da alínea c), serão depositadas nos cofres do Estado como receita consignada ao Instituto, mediante guia em triplicado passada pelo conselho administrativo.

Art. 10.º — 1. O conselho administrativo do Instituto elaborará até 2 de Dezembro de cada ano o orçamento das receitas e despesas para o ano seguinte e apresentá-lo-á até 15 de Dezembro à aprovação do Secretário de Estado da Informação e Turismo, acompanhado do parecer do Conselho de Cinema.

2. Quaisquer alterações àquele orçamento serão levadas a efeito através de orçamentos suplementares, no número máximo estabelecido na lei geral para os serviços com autonomia administrativa, ficando os orçamentos suplementares sujeitos, com as necessárias adaptações, às mesmas regras prescritas no número anterior.

3. A aplicação dos saldos do exercício anterior far-se-á também por meio de orçamento suplementar, o qual não será, porém, contado no limite estabelecido no número antecedente.

Art. 11.º — 1. O pagamento das despesas do Instituto será feito, verificado o seu cabimento no respectivo orçamento ordinário ou suplementar, por cheques nominativos assinados por dois dos membros do conselho administrativo.

2. Poderá o mesmo conselho administrativo emitir cheques, mediante as duas assinaturas a que se refere o número anterior, de importância não superior

a 50 000\$ para constituir e renovar um fundo permanente para pagamento directo de pequenas despesas.

Art. 12.º — 1. Em 14 de Fevereiro de cada ano, a Direcção dos Serviços Centrais encerrará a conta respeitante ao ano económico anterior, enviando-a, devidamente discriminada e documentada, ao conselho administrativo do Instituto para que este elabore o seu relatório.

2. Até 10 de Março o relatório e conta de gerência devem ser remetidos ao Conselho de Cinema, que acerca dos mesmos emitirá parecer até ao último dia desse mesmo mês.

3. O parecer do Conselho de Cinema, acompanhado dos documentos em que se basear, será submetido a despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, que, se for de aprovação, corresponderá à quitação do conselho administrativo no período a que a conta respeita.

Art. 13.º — 1. As disponibilidades do Instituto serão aplicadas:

- a) Na assistência financeira a prestar nos termos da legislação aplicável;
- b) Na concessão de prémios;
- c) Na guarda, conservação e funcionamento da Cinemateca Nacional;
- d) No pagamento dos demais encargos decorrentes da prossecução das suas atribuições.

2. Poderá reverter para o Fundo de Teatro uma percentagem, a fixar anualmente por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, das receitas previstas no n.º 2 da base VII da Lei n.º 7/71.

3. A percentagem a que alude o número anterior será depositada na conta do Fundo de Teatro, na Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência; nos oito dias seguintes à data em que o depósito tenha sido efectuado, a Caixa comunicá-lo-á ao conselho administrativo do Fundo.

SECÇÃO III

Disposições diversas

Art. 14.º — 1. Os contratos de co-produção e de co-participação devem constar de documento escrito e ser homologados pelo Instituto Português de Cinema e pelos órgãos competentes, segundo as respectivas legislações nacionais, dos demais países co-produtores.

2. O contrato não deve considerar-se perfeito antes de homologado.

Art. 15.º As entidades que se proponham explorar a actividade própria dos estabelecimentos técnicos, incluindo os destinados à produção de filmes publicitários, devem constituir-se como sociedade comercial, devendo provar perante o Instituto a sua regular constituição.

CAPÍTULO II

Do Fundo de Teatro

Art. 16.º — 1. A fixação das dotações referidas na alínea a) do n.º 1 da base VII da Lei n.º 8/71, de 9 de Dezembro, será feita anualmente, tendo por base a receita apurada no último ano.

2. Para o efeito previsto no n.º 1 deste artigo, a Direcção dos Serviços Centrais da Secretaria de Estado da Informação e Turismo incluirá no projecto de orçamento para o ano seguinte a verba que lhe for

indicada, até 31 de Maio, pela Direcção dos Serviços de Espectáculos.

Art. 17.º — 1. As receitas a que aludem as alíneas e), f) e h) do n.º 1 da base VII da Lei n.º 8/71 serão depositadas nos cofres do Estado como receita consignada ao Fundo de Teatro, mediante guia em triplicado passada pelo seu conselho administrativo.

2. As multas previstas na alínea g) do n.º 1 da mesma base serão também depositadas nos cofres do Estado, como receita consignada ao Fundo de Teatro, de harmonia com o disposto nos artigos 26.º e 27.º e nos n.ºs 2 e 3 do artigo 87.º do presente diploma.

Art. 18.º — 1. Em contrapartida de todas as receitas a que se referem as alíneas b) a h) do n.º 1 da base VII da Lei n.º 8/71, serão inscritas no Orçamento Geral do Estado dotações correspondentes para as despesas do Fundo de Teatro.

2. Por conta destas dotações a Secretaria de Estado da Informação e Turismo poderá requisitar, mensalmente e com dispensa de duodécimos, as importâncias a que se refere a alínea a) do n.º 1 da base VII, acrescidas das quantias efectivamente cobradas nos termos das alíneas b) a h) do mesmo preceito.

3. O Ministério das Finanças promoverá que sejam escrituradas, em receitas do ano seguinte, as importâncias efectivamente cobradas nos termos das alíneas b) a h) da base VII, quando estas excedam as dotações correspondentes e não tenham servido de contrapartida para o seu reforço.

Art. 19.º — 1. As alterações ao orçamento aprovado do Fundo de Teatro, bem como a utilização de reforços, serão feitas por orçamentos suplementares.

2. A aplicação dos saldos do exercício anterior far-se-á também por meio de orçamento suplementar, o qual não será, porém, contado para o limite legalmente estabelecido.

Art. 20.º — 1. Até à revisão dos quadros da Secretaria de Estado da Informação e Turismo poderá, mediante despacho do Secretário de Estado, ser contratado ou assalariado o pessoal indispensável para assegurar os serviços de expediente e contabilidade do Fundo de Teatro, nos termos do artigo 40.º do Decreto-Lei n.º 48 686, de 15 de Novembro de 1968.

2. O pessoal admitido nas condições previstas no número antecedente constituirá encargo do Fundo de Teatro.

CAPÍTULO III

Das infracções e sua sanção

Art. 21.º — 1. As infracções ao preceituado nas Leis n.ºs 7/71 e 8/71 e suas normas regulamentares, ressalvado o disposto no capítulo IV deste diploma, serão punidas administrativamente com as seguintes sanções:

- a) Advertência;
- b) Multa até 100 000\$;
- c) Suspensão temporária do exercício da actividade até seis meses.

2. O limite da multa prevista no número anterior será aumentado para o dobro em caso de reincidência.

3. Considera-se que há reincidência sempre que, no período de um ano contado da prática de uma infracção à legislação da actividade cinematográfica ou da actividade teatral, seja praticada pelo mesmo agente outra infracção idêntica.

4. Para os efeitos do disposto no número anterior, entendem-se idênticas apenas as infracções à mesma legislação.

5. As sanções serão fixadas tendo em atenção a natureza, gravidade e circunstâncias da infracção, os antecedentes do infractor e ainda, no caso de multa, a sua capacidade económica.

Art. 22.º — 1. A aplicação das sanções de advertência e de multa até 50 000\$ é da competência do director-geral da Cultura Popular e Espectáculos, só havendo lugar a recurso hierárquico no caso de aplicação de multa superior a 20 000\$, devendo o recurso ser interposto no prazo de oito dias, a contar da data da notificação.

2. A aplicação de multa superior a 50 000\$ e da sanção de suspensão temporária do exercício da actividade é da competência do Secretário de Estado da Informação e Turismo.

3. O recurso contencioso interposto, nos termos da lei geral, da decisão que aplique qualquer das sanções previstas não terá efeito suspensivo, salvo no caso de multa, cuja execução fiscal poderá ser suspensa nos termos do artigo 16.º e seus §§ 1.º e 2.º do Código de Processo das Contribuições e Impostos.

Art. 23.º — 1. Compete à Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, organizar e instruir os processos relativos às infracções previstas no n.º 1 do artigo 21.º

2. Todas as autoridades e seus agentes que tomem conhecimento dessas infracções devem participá-las à Direcção dos Serviços de Espectáculos no prazo de dois dias, a contar do seu conhecimento.

Art. 24.º É aplicável à instrução, como direito subsidiário, o Código de Processo Penal e legislação complementar em tudo quanto não seja inconciliável com a natureza do processo sancionador.

Art. 25.º — 1. O infractor será notificado do despacho que aplique qualquer sanção, por meio de notificação pessoal ou de carta registada com aviso de recepção, dirigida para o seu domicílio ou sede.

2. A notificação postal considera-se feita no dia em que, no domicílio ou sede do infractor, for assinado o aviso de recepção.

3. A notificação postal não deixa de produzir efeito pelo facto de a carta ter sido devolvida, de o aviso de recepção não vir assinado ou datado ou de a carta não ter sido entregue por ausência do destinatário; em qualquer destes casos, juntar-se-á ao processo o sobrescrito ou aviso de recepção, considerando-se a notificação como efectuada no segundo dia posterior àquele em que a carta foi registada.

Art. 26.º — 1. Da notificação do despacho que aplique a sanção de multa deverá sempre constar a indicação do seu montante, das disposições infringidas, da tesouraria da Fazenda Pública onde deve ser efectuado o pagamento e do respectivo prazo, com indicação do seu termo.

2. Nos cinco dias seguintes à notificação do infractor, a Direcção dos Serviços de Espectáculos processará, em sextuplicado, as guias da multa, remetendo-as à repartição de finanças competente, com indicação da entidade à ordem de quem as respectivas importâncias serão escrituradas, conforme o disposto no n.º 2 do artigo 27.º

3. Das guias deverá sempre constar o termo do prazo de pagamento.

4. O pagamento pode ser efectuado no prazo de dez dias, a contar da notificação do infractor, findo igual prazo de dilação.

5. Nos dez dias seguintes ao do pagamento, a repartição de finanças devolverá à Direcção dos Serviços de Espectáculos dois exemplares da guia, averbados do pagamento.

6. Devolvidas as guias por falta de pagamento, a Direcção dos Serviços de Espectáculos extrairá certidão da dívida, que terá força executiva e será remetida aos tribunais das contribuições e impostos para efeitos de cobrança coerciva, nos termos do Código de Processo das Contribuições e Impostos.

Art. 27.º — 1. O pagamento voluntário das multas deve ser efectuado na tesouraria da Fazenda Pública do concelho ou bairro fiscal do domicílio ou sede do infractor.

2. As importâncias das multas arrecadadas na Fazenda Pública serão escrituradas em «Operações de tesourarias», à ordem do Fundo de Teatro ou do Instituto Português de Cinema, conforme se trate de infracções à legislação sobre actividade teatral ou cinematográfica.

Art. 28.º Quando for aplicável a pena de multa, poderá esta pena, atendendo à reduzida gravidade e demais circunstâncias da infracção, ser substituída pela de advertência, se se tratar da primeira infracção verificada no decurso desse ano teatral ou cinematográfico.

Art. 29.º Da notificação do despacho que aplique a sanção de suspensão temporária do exercício da actividade deverá sempre constar a indicação da data a partir da qual ela produzirá os seus efeitos.

CAPÍTULO IV

Do regime fiscal e parafiscal

SECÇÃO I

Adicional sobre o preço dos bilhetes de espectáculos teatrais e cinematográficos

Art. 30.º — 1. Com o preço dos bilhetes para assistir a espectáculos teatrais ou cinematográficos será cobrado, nos termos do presente diploma, o adicional estabelecido na base XLIV da Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro, e na base XXXIII da Lei n.º 8/71, de 9 do mesmo mês.

2. O adicional será incluído no preço dos bilhetes sem qualquer discriminação.

3. O adicional sobre o preço dos bilhetes para assistência a espectáculos teatrais é aplicável às diversas modalidades da actividade teatral, incluindo a ópera, o bailado e os espectáculos de circo, de marionetas e de fantoches, com excepção dos referidos no número seguinte.

4. O adicional não será cobrado nos bilhetes dos espectáculos de teatro declamado.

Art. 31.º — 1. O adicional referido no artigo precedente será também cobrado sobre as entradas de favor ou a preço reduzido e incidirá sobre o preço base correspondente ao lugar ocupado.

2. Não será cobrado o adicional relativamente às entradas francas previstas na legislação especial sobre espectáculos e divertimentos públicos.

Art. 32.º — 1. As taxas do adicional são as seguintes:

- 15 % nos espectáculos cinematográficos;
- 10 % nos espectáculos teatrais.

2. Se o espectáculo pertencer às duas categorias indicadas no número anterior, o adicional será calculado segundo a taxa da categoria que ocupar mais de 75 % da duração total; no caso de não se verificar esta circunstância, aplicar-se-á a taxa correspondente aos espectáculos cinematográficos.

Art. 33.º A importância do adicional, por cada bilhete, deve ser expressa na quantia de \$50 ou seu múltiplo, procedendo-se, quando necessário, ao seu arredondamento por excesso.

Art. 34.º — 1. O adicional deve ser entregue pelo empresário ou promotor do espectáculo, único responsável por essa entrega, na dependência da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência situada na sede do concelho da localidade onde se realizou o espectáculo, na conta do Fundo de Teatro ou do Instituto Português de Cinema, conforme o espectáculo a que respeita, dentro dos prazos seguintes:

- a) Até ao termo do segundo dia útil seguinte ao da realização do espectáculo a que respeita, tratando-se de espectáculos não diários;
- b) Até ao termo do segundo dia útil de cada semana, em relação à semana anterior, no caso de espectáculos diários.

2. A entrega referida no número precedente será feita por meio de guia de modelo aprovado pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, em triplicado, processada pelos responsáveis por essa entrega e da qual constarão:

- a) Nome, firma ou denominação social, bem como residência, sede ou, quando aquela ou esta forem situadas fora do continente ou ilhas adjacentes, situação do estabelecimento principal do empresário ou promotor dos espectáculos;
- b) Identificação dos espectáculos a que respeita o adicional (categorias, números e datas) e local da sua realização;
- c) Importância total sobre que recaiu o adicional;
- d) Importância a entregar.

3. No caso de sessões contínuas, e quando o último dia do mês não coincidir com o último dia da semana, serão preenchidas duas guias, uma relativa ao período da semana até ao fim do mês e outra com o adicional relativo aos dias do mês em curso.

Art. 35.º — 1. Sem prejuízo das penalidades que ao caso couberem, se não forem apresentados os elementos referidos no n.º 1 do artigo 47.º ou neles forem encontradas omissões ou inexactidões impossíveis de suprir ou corrigir directamente, bem como se não for dado cumprimento ao disposto na primeira parte do n.º 2 do referido artigo, deve o adicional corresponder à lotação total da sala, com excepção dos lugares obrigatoriamente reservados às entradas a que se refere o n.º 2 do artigo 31.º

2. No caso previsto no número anterior, e sendo impossível determinar a lotação ou o preço dos bilhetes, atender-se-á, relativamente ao elemento desconhecido, ao maior verificado em espectáculos realizados no ano anterior na mesma sala de espectáculos, e, na sua falta, em espectáculos realizados no mesmo período em sala com características mais aproximadas daquela em que se realizou o espectáculo em relação ao qual se verificou a falta.

Art. 36.º Só poderá ser exigida a entrega do adicional até ao fim dos cinco anos seguintes àquele em que for realizado o espectáculo a que respeita.

Art. 37.º — 1. O quantitativo do adicional será repartido pelo Instituto Português de Cinema ou Fundo de Teatro, conforme o espectáculo a que respeite, Fundo de Socorro Social, Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos e câmara municipal do concelho onde forem realizados os espectáculos, segundo as percentagens a fixar em portaria dos Ministros do Interior, das Corporações e Previdência Social e da Saúde e Assistência e do Secretário de Estado da Informação e Turismo.

2. A parte do adicional não atribuída às câmaras municipais por estas não terem deliberado a respectiva participação caberá ao Instituto Português de Cinema ou ao Fundo de Teatro, conforme o espectáculo a que respeite.

3. As importâncias provenientes do adicional devem ser comunicadas ao Instituto Português de Cinema ou ao Fundo de Teatro, consoante o espectáculo de que se tratar, pela Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, no mês seguinte àquele em que se tenha verificado a entrega ou transferência dessas quantias para conta do Instituto ou Fundo, nos termos dos artigos 34.º e 87.º

4. As quantias a que têm direito cada uma das entidades referidas no n.º 1, salvo o Instituto Português de Cinema e o Fundo de Teatro, serão transferidas por aquele Instituto ou este Fundo, conforme o espectáculo de que se tratar, para a conta da respectiva entidade, na Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, no decurso do segundo mês seguinte àquele em que for entregue o adicional a que respeitam.

5. As importâncias do adicional, na parte destinada ao Fundo de Teatro, serão levantadas da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência e depositadas nos cofres do Estado como verba consignada àquele Fundo e mediante guia de receita passada pelo seu conselho administrativo.

Art. 38.º — 1. O cumprimento das obrigações impostas nesta secção será fiscalizado por todas as entidades que participem do adicional nela estabelecido pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, bem como pela Polícia de Segurança Pública e Guarda Nacional Republicana em serviço no recinto.

2. A coordenação e uniformização do exercício da competência referida no número precedente serão promovidas pela Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, através de instruções adequadas.

Art. 39.º — 1. A entrada nas salas de espectáculos, no caso em que os preços dos bilhetes estejam sujeitos ao adicional, será facultada apenas mediante a apresentação do respectivo bilhete.

2. A utilização é necessária ainda que se trate de entrada de favor ou a preço reduzido.

3. Os bilhetes devem ser conservados pelos espectadores até ao final do espectáculo.

Art. 40.º — 1. O bilhete deve ter formato único, conforme modelo anexo a este diploma, e será composto por duas partes, sendo uma destinada ao espectador e a outra para ser destacada da anterior, no momento do ingresso no recinto do espectáculo, pela pessoa que faculta aquele ingresso.

2. Cada uma destas partes conterá, impresso e de forma bem legível, o nome do recinto de espectá-

culo, localidade da respectiva situação, número do espectáculo e lugar a que respeita, bem como o preço que lhe corresponde, incluindo o adicional; a parte destinada ao espectador mencionará ainda a data do espectáculo e a obrigação de conservar o bilhete até ao final do mesmo.

3. No caso de sessões contínuas, a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos estabelecerá quais os elementos que os bilhetes devem conter, devendo o número de lugar ser substituído pelo número de ordem que lhe corresponder dentro de cada série ininterrupta para cada mês e categoria de bilhetes.

4. Só é possível a troca de bilhetes até ao momento do ingresso no recinto de espectáculos.

Art. 41.º — 1. Os bilhetes para os espectáculos que tenham lugar nas cidades de Lisboa, Porto, Coimbra e Funchal devem ser apresentados, antes da sua utilização, em colecções completas, para serem autenticados, à Direcção dos Serviços de Espectáculos, naquela primeira cidade, e aos delegados da referida Direcção de Serviços, nas outras três cidades.

2. A autenticação deverá ser feita por máquinas fornecidas pela Direcção dos Serviços de Espectáculos.

3. As entidades que procederem à autenticação de bilhetes deverão ter um livro onde sejam registadas essas autenticações.

4. O Secretário de Estado da Informação e Turismo poderá determinar, mediante despacho e com as necessárias adaptações, a aplicação do regime estabelecido neste artigo aos espectáculos realizados noutras localidades.

Art. 42.º — 1. A pedido dos empresários ou promotores de espectáculos, pode ser autorizado o uso de máquinas distribuidoras de bilhetes.

2. É da competência da Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos deferir o pedido e definir as condições que devem ser satisfeitas para a utilização das máquinas, bem como os requisitos a serem satisfeitos relativamente aos bilhetes.

Art. 43.º — 1. Terminada a venda de bilhetes para cada espectáculo, deverá organizar-se imediatamente a respectiva folha de bilheteira, em triplicado, conforme modelo anexo a este diploma, da qual constará o nome do recinto, identificação do espectáculo (categoria, título do filme ou da peça, número, data e hora), a receita bruta proveniente das entradas, discriminada por categorias de lugares, preço unitário com a menção do adicional que lhe corresponde, a indicação dos bilhetes a que se refere o n.º 1 do artigo 31.º, discriminada de modo idêntico ao das entradas, e o total do adicional correspondente ao espectáculo, bem como a indicação dos bilhetes não utilizados por categorias de lugares.

2. No caso de sessões contínuas, não serão mencionados o número e a hora do espectáculo, devendo a indicação dos bilhetes não utilizados durante o mês ser feita na folha de bilheteira relativa ao último espectáculo desse mês.

3. A receita bruta proveniente das entradas, a indicação dos bilhetes a que se refere o n.º 1 do artigo 31.º e o adicional total correspondente serão escrituradas, sem emendas ou rasuras, até ao fim do dia imediatamente seguinte àquele a que respeitam, num livro de modelo aprovado pela Direcção dos Serviços de Espectáculos.

4. O livro referido no número precedente deverá ser apresentado ao delegado da Direcção dos Serviços de Espectáculos competente na área da situação do recinto e, em Lisboa, à Direcção dos Serviços de Espectáculos, antes de utilizado, para serem assinados os termos de abertura e encerramento, bem como numeradas e rubricadas as folhas.

5. Relativamente a espectáculos ambulantes, a competência referida no número anterior incumbirá à entidade que passar o respectivo alvará.

Art. 44.º Os empresários ou promotores de espectáculos são obrigados a arquivar os livros e as folhas de bilheteira, bem como a conservá-los em boa ordem durante os cinco anos subsequentes ao termo do respectivo uso, tratando-se de livros, e da realização do espectáculo a que respeitam, tratando-se de folhas de bilheteira.

Art. 45.º As tabelas de preços dos bilhetes dos espectáculos sujeitos ao adicional serão afixadas em lugar bem visível junto das bilheteiras e delas deve constar, de forma clara, a obrigação de os espectadores conservarem o seu bilhete até ao final do espectáculo.

Art. 46.º As pessoas a quem incumbe fiscalizar o cumprimento do disposto nesta secção podem examinar o livro de registos referidos no artigo 43.º, verificar as entradas, solicitar a apresentação do bilhete a qualquer pessoa que tenha ingressado na sala de espectáculos e praticar qualquer outro acto necessário ao bom desempenho das suas funções.

Art. 47.º — 1. Nos cinco dias seguintes ao da entrega referida no artigo 34.º, o empresário ou promotor do espectáculo entregará o duplicado da guia referida no mesmo artigo, averbado da entrega, na delegação da Direcção dos Serviços de Espectáculos competente na área da realização do espectáculo ou, se esta for em Lisboa, na Direcção dos Serviços de Espectáculos, acompanhado de dois exemplares da folha de bilheteira relativa ao espectáculo a que respeita o adicional.

2. Os bilhetes não utilizados devem ser conservados pelos empresários ou promotores dos espectáculos a que se referem pelo prazo de seis meses, podendo ser verificados pelas delegações da Direcção dos Espectáculos competentes segundo o estabelecido no número precedente e, em Lisboa, pela Direcção dos Serviços de Espectáculos.

Art. 48.º — 1. Quando se mostrar conveniente, poderá ser exigida dos respectivos empresários ou promotores a prestação de caução referente a espectáculos a realizar, por decisão da Direcção dos Serviços de Espectáculos ou dos seus delegados, consoante a área onde aqueles tiverem lugar.

2. A caução referida no número precedente destina-se a garantir o pagamento de quaisquer importâncias devidas nos termos do disposto nesta secção e em consequência das respectivas infracções, podendo a Direcção dos Serviços de Espectáculos, logo que verificado administrativamente o débito, cobrar-se, por força desta caução, das quantias devidas.

3. A caução não poderá exceder o triplo da importância do adicional correspondente ao total da lotação da sala onde o espectáculo será realizado.

4. A caução deverá ser reintegrada sempre que diminuída por força do disposto na parte final do n.º 2.

Art. 49.º — 1. O delegado dos serviços de espectáculos competente na área onde o espectáculo se realizar, ou, se esta for Lisboa, a Direcção dos Serviços

de Espectáculos, recusará o visto aos espectáculos teatrais ou cinematográficos, bem como a passagem ou a renovação de alvará, sempre que os respectivos serviços tenham conhecimento de que os interessados não efectuaram a entrega do adicional a que estão obrigados, não pagaram as multas por eles devidas, ou não prestaram ou reintegraram a caução exigida nos termos do artigo anterior.

2. No caso de não existir sentença com trânsito em julgado que obrigue à entrega do adicional ou ao pagamento da multa, não se aplicará o disposto no número precedente, desde que seja prestada caução.

Art. 50.º A Direcção dos Serviços de Espectáculos poderá obter da Sociedade Portuguesa de Autores e Compositores Teatrais e de qualquer outra entidade pública ou privada relacionada com os espectáculos teatrais ou cinematográficos, nos termos fixados em despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, quaisquer informações de que tenham conhecimento relativas a receitas realizadas nesses espectáculos, designadamente as declarações subscritas para efeito de pagamento dos direitos de autor.

Art. 51.º Os espectáculos mistos considerar-se-ão, para todos os efeitos deste diploma, teatrais ou cinematográficos, conforme a taxa que lhes for aplicável nos termos do n.º 2 do artigo 32.º

Art. 52.º — 1. As câmaras municipais deverão deliberar sobre se participam do adicional cobrado no respectivo concelho.

2. A deliberação referida no número precedente será tomada de modo a poder ser comunicada ao director dos Serviços de Espectáculos até 31 de Dezembro do ano anterior àquele em que deve ter efeito, entendendo-se, na falta de comunicação, que se mantém a deliberação ultimamente comunicada.

SECÇÃO II

Taxa de distribuição

Art. 53.º — 1. A passagem da licença a que se refere o n.º 1 da base XLVI da Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro, é sujeita a uma taxa a cargo do distribuidor e que constitui receita do Instituto Português de Cinema.

2. A taxa referida no número precedente é devida pela estreia de filmes de longa metragem e dos filmes estrangeiros de curta metragem, com excepção dos de actualidades.

Art. 54.º A taxa é do quantitativo seguinte:

- | | |
|--------------------------------------------------------------------|------------|
| a) Filmes de longa metragem | 15 000\$00 |
| b) Filmes de curta metragem e por parte não superior a 300 m | 500\$00 |

Art. 55.º — 1. A taxa deve ser paga pelo distribuidor:

- Nos cofres do Instituto Português de Cinema, quando a residência ou sede do distribuidor for em Lisboa ou no Porto;
- Na tesouraria da Fazenda Pública do concelho respectivo, quando a sede ou a residência forem noutra localidade do continente ou das ilhas adjacentes;
- Na tesouraria da Fazenda Pública do concelho do estabelecimento principal do distribuidor, quando a sua sede ou residência se situarem fora do continente ou das ilhas.

2. O pagamento referido no número precedente será feito por meio de guia, de modelo aprovado pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, em sextuplicado, processada por essa Direcção, e da qual constarão:

- Nome, firma ou denominação social, bem como residência, sede ou situação do estabelecimento principal do distribuidor;
- Identificação do filme a que respeita a taxa;
- Importância a entregar.

3. Nos dez dias posteriores ao da entrega da importância referida neste artigo, a repartição de finanças junto da qual funciona a tesouraria da Fazenda Pública onde foi efectuada a entrega remeterá à Direcção dos Serviços de Espectáculos dois exemplares da guia com que foram entregues as importâncias, averbados da entrega.

Art. 56.º A fiscalização do disposto nesta secção compete à Direcção dos Serviços de Espectáculos.

Art. 57.º Para concessão da licença a que se refere o artigo 53.º é necessária a apresentação do duplicado da guia de pagamento referida no artigo 55.º, averbado da entrega.

SECÇÃO III

Taxa de exibição

Art. 58.º A taxa de exibição a que, nos termos da base XLVII da Lei n.º 7/71, fica sujeita a projecção de filmes publicitários em recintos de cinema ou através da televisão e que é devida pelos anunciantes constitui receita do Instituto Português de Cinema.

Art. 59.º — 1. A taxa é de 2% sobre o preço da projecção do filme.

2. O preço referido no número precedente não poderá ser inferior ao resultante da respectiva tabela e descontos dela constantes, sem se atender a contratos especiais ou a quaisquer outras condições.

Art. 60.º — 1. A taxa será cobrada dos anunciantes pelas autoridades que têm direito a receber o preço das projecções e que são as únicas responsáveis pela sua entrega, salvo nos casos em que o Instituto Português de Cinema tenha acordado, a requerimento dessas entidades, que a cobrança seja feita por um concessionário ou subconcessionário da exploração da publicidade.

2. Salvo o disposto no n.º 4, a entrega será efectuada no mês seguinte ao da projecção do filme a que respeita nos cofres do Instituto Português de Cinema, se for situada em Lisboa ou Porto a residência ou sede da entidade que procede à entrega; se a sede ou residência forem noutra localidade do continente ou das ilhas adjacentes, a entrega será feita na tesouraria da Fazenda Pública do concelho respectivo; quando a sede ou residência se situarem fora do continente ou das ilhas, a entrega terá lugar na tesouraria do concelho do estabelecimento principal da entidade em causa.

3. A entrega será feita mediante guia de modelo aprovado pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, em sextuplicado, processada por essa Direcção e da qual constarão:

- Nome, firma ou denominação social, bem como residência, sede ou situação do esta-

belecimento principal da entidade que procede à entrega;

- b) Importância total sobre que recaiu a taxa;
- c) Importância a entregar.

4. No caso de exibição de filmes publicitários em recintos de cinema, a entrega da respectiva taxa é condição da concessão de visto a que se refere o artigo 41.º do Decreto n.º 42 661, de 20 de Novembro de 1959, aplicando-se em tudo o mais o disposto no número precedente.

5. É aplicável o disposto no n.º 3 do artigo 55.º

Art. 61.º A taxa só pode ser liquidada nos cinco anos seguintes àquele em que tiver sido projectado o filme a que ela respeita.

Art. 62.º Nos cinco dias seguintes aos da entrega referida nos n.ºs 2 e 3 do artigo 60.º, as entidades que a ela tenham procedido entregarão, na Direcção dos Serviços de Espectáculos, o duplicado da guia referida no mesmo número, averbado da entrega, acompanhado de um mapa de modelo aprovado por essa Direcção em que se mencionem as projecções a que respeitam as taxas entregues, o título do filme, tempo de projecção e número de exhibições, referência ao respectivo período horário e a quaisquer outras circunstâncias que determinaram o preço, bem como os preços unitário e global da projecção.

Art. 63.º — 1. As entidades obrigadas à entrega da taxa referida nesta secção remeterão à Direcção dos Serviços de Espectáculos a tabela de preços da projecção de filmes publicitários, no prazo de dez dias, após a respectiva elaboração.

2. Qualquer modificação da tabela referida no número precedente deverá ser comunicada, dentro do prazo de cinco dias, contados da data em que a mesma se tenha verificado, mas nunca depois de ter entrado em vigor.

Art. 64.º Para a concessão do visto a que se refere o n.º 4 do artigo 60.º é necessária a apresentação do duplicado da guia de pagamento referida no mesmo artigo, averbado da entrega.

Art. 65.º — 1. É aplicável à taxa referida nesta secção o disposto no artigo 56.º

2. Os agentes de fiscalização da Direcção dos Serviços de Espectáculos poderão examinar o livro a que se refere o artigo 48.º do Regulamento do Imposto do Selo.

SECÇÃO IV

Infracções

Art. 66.º As transgressões ao disposto no presente diploma serão punidas nos termos dos artigos seguintes, devendo a graduação das penas, quando a isso houver lugar, fazer-se de harmonia com a natureza, gravidade e circunstâncias da infracção, os antecedentes do infractor e ainda a sua capacidade económica.

Art. 67.º — 1. A entrega do adicional ou da taxa de exhibição, no caso do n.º 2 do artigo 60.º, fora dos prazos fixados, respectivamente, no artigo 34.º e no referido n.º 2, mas dentro dos dez dias seguintes, será punida com a multa de 100\$ a 10 000\$.

2. A falta, total ou parcial, da entrega do adicional ou da taxa até ao último dia dos dez dias referidos no número anterior será punida com a multa igual ao

dobro do quantitativo em dívida, no mínimo de 500\$, sem prejuízo das sanções previstas no artigo 453.º do Código Penal, se houver abuso de confiança.

Art. 68.º — 1. A infracção ao disposto nos artigos 30.º, n.º 2, 39.º, n.º 1 e 2, 40.º e 41.º, n.º 1, será punida com a multa de 100\$ a 500\$ por cada bilhete em relação ao qual se verifique a falta.

2. No caso de entrada sem bilhete na sala de espectáculos, fora dos casos previstos no n.º 2 do artigo 31.º, incorrerão na multa, solidariamente entre si, o empresário ou promotor do espectáculo, a pessoa que faculte o acesso à sala sem bilhete e a pessoa que nele ingressar.

Art. 69.º A infracção do disposto no n.º 3 do artigo 39.º será punida com a multa de 20\$ a 200\$.

Art. 70.º — 1. No caso de utilização de máquinas a que se refere o artigo 42.º, será aplicável o disposto no n.º 1 do artigo 68.º, se não forem observados os requisitos relativos aos bilhetes.

2. O uso com dolo das máquinas referidas no artigo 42.º com vista a diminuir a importância da adicional a pagar implica a caducidade do direito à respectiva utilização.

Art. 71.º Os empresários ou promotores do espectáculo que não organizarem os elementos referidos no artigo 43.º, neles cometerem quaisquer inexactidões ou omissões, ou se atrasarem na respectiva organização, os que infringirem o disposto no n.º 1 e na primeira parte do n.º 2 do artigo 47.º e, bem assim, as pessoas singulares ou colectivas que violarem o disposto nos artigos 62.º e 63.º serão punidos com multa de 200\$ a 10 000\$ ou, no caso de dolo, com multa de 5000\$ a 10 000\$.

Art. 72.º A recusa da exhibição dos elementos referidos no artigo 43.º, assim como a sua ocultação, destruição, falsificação ou viciação, a sua não conservação em boa ordem pelo prazo referido no artigo 44.º, bem como a recusa de exhibição do livro a que se refere o n.º 2 do artigo 65.º, aos agentes nele mencionados serão punidas com multa de 10 000\$ a 100 000\$, na qual incorrerão, solidariamente entre si, os administradores, directores, gerentes, membros do conselho fiscal, liquidatários ou administradores da massa falida que forem responsáveis, sem prejuízo do procedimento criminal que ao caso couber.

Art. 73.º A infracção ao disposto no artigo 45.º será punida com multa de 500\$ a 5000\$.

Art. 74.º As entidades privadas que não prestem as informações referidas no artigo 50.º serão punidas com a multa de 500\$ a 20 000\$.

Art. 75.º A exhibição de filmes sem o pagamento das taxas a que se referem os artigos 53.º e 58.º e, no caso do n.º 4 do artigo 60.º, sem o pagamento das taxas a que se refere o artigo 58.º será punida com multa igual ao triplo da taxa devida, no mínimo de 10 000\$, sem prejuízo de outras penalidades que ao caso couberem.

Art. 76.º A pessoa que, por qualquer forma, impedir ou dificultar a acção dos agentes na fiscalização do disposto neste diploma será punida com a multa de 500\$ a 25 000\$.

Art. 77.º Os funcionários públicos ou administrativos que no exercício do seu cargo deixarem de cumprir algumas das obrigações impostas neste diploma incorrerão em responsabilidades disciplinares, se for caso disso, sem prejuízo da responsabilidade penal a que houver lugar.

Art. 78.º Por qualquer infracção não especialmente prevenida nos artigos anteriores será aplicável a multa de 100\$ a 10 000\$.

Art. 79.º As multas cujo quantitativo depende do montante do adicional ou das taxas ou que tenham por base o número de bilhetes não poderão exceder 100 000\$.

Art. 80.º — 1. As multas a que se referem os artigos anteriores, incluindo o limite estabelecido no artigo precedente, serão elevadas para o dobro em caso de reincidência.

2. O pagamento voluntário das multas equivale, para efeito de reincidência, à condenação judicial em transgressão.

Art. 81.º — 1. Sendo infractor uma pessoa colectiva ou sociedade, responderão pelo pagamento da multa, solidariamente com aquelas, os administradores, directores, gerentes, membros do conselho fiscal, liquidatários ou administradores da massa falida ao tempo em que for cometida a infracção.

2. A responsabilidade solidária prevista no número precedente só terá lugar quanto às pessoas nele referidas que hajam praticado ou sancionado a omissão ou o acto delituoso.

3. Após a extinção da pessoa colectiva ou a dissolução da sociedade, responderão solidariamente entre si as restantes pessoas neste artigo mencionadas.

Art. 82.º As pessoas que tendo o direito de fruição de um recinto o cederem para nele se realizarem espectáculos acidentais responderão solidariamente pelo pagamento do adicional e multas que forem liquidados relativamente a esses espectáculos.

Art. 83.º Os empresários ou promotores de espectáculos em que se exibam filmes sem terem sido pagas as taxas a que se referem os artigos 53.º e 58.º serão solidariamente responsáveis pelo pagamento das respectivas taxa e multa.

Art. 84.º — 1. São competentes para levantar autos de notícia relativamente às infracções ao disposto sobre o adicional os agentes de fiscalização das entidades referidas no artigo 38.º e, relativamente à violação do disposto sobre as taxas de distribuição e de exibição, os agentes de fiscalização da entidade referida no artigo 56.º

2. Os autos de notícia valem como corpo de delito e fazem fé em juízo até prova em contrário relativamente às infracções presenciadas pelos autuantes.

3. No caso de os agentes de fiscalização competentes para levantar o auto não presenciarem a infracção, deverão participá-la, quando dela tiverem conhecimento, à Direcção dos Serviços de Espectáculos.

4. As participações, depois de instruídas, deverão ser confirmadas pelo director dos Serviços de Espectáculos.

Art. 85.º — 1. O director dos Serviços de Espectáculos avisará os infractores, em carta registada com aviso de recepção, para efectuarem o pagamento da multa e da importância em dívida, no prazo de vinte dias.

2. O aviso não deixa de produzir efeitos pelo facto de a carta ser devolvida, de não vir assinado o aviso de recepção ou de este o ter sido por empregado ou pessoa que resida com o infractor, uma vez que a remessa tenha sido feita para a sua residência, sede ou estabelecimento principal; nos dois primeiros casos, a notícia considera-se feita no segundo dia pos-

terior àquele em que a carta tiver sido registada; no último, na data de assinatura do aviso.

3. A fixação das multas no caso do n.º 1 é da competência do director-geral da Cultura Popular e Espectáculos, exceptuadas as multas de montante superior a 50 000\$, cuja fixação competirá ao Secretário de Estado da Informação e Turismo.

4. Quando não tenha sido efectuado o pagamento no prazo referido no n.º 1, o director dos Serviços de Espectáculos remeterá ao tribunal competente o auto de notícia ou participação, quando por ele confirmada, acompanhados das informações oficiais e outros elementos considerados úteis para a instrução preparatória do processo de transgressão, e a indicação da importância da multa fixada nos termos do número anterior.

Art. 86.º — 1. Nos casos de pagamento espontâneo da multa, esta será reduzida a metade.

2. Apenas se considera espontâneo o pagamento efectuado pelo infractor que, antes de o auto de notícia ou a participação terem entrado em qualquer serviço competente para o efeito, participe por escrito o facto ou solicite, pela mesma forma, a regularização da respectiva situação tributária na delegação da Direcção dos Serviços de Espectáculos competente na área do lugar da prática da infracção e, se aquela for Lisboa, na Direcção dos Serviços de Espectáculos.

3. A liquidação da multa paga espontaneamente deverá ser corrigida quando, depois de efectuada, se verificar a falta dos requisitos indicados no número anterior.

4. A multa, no caso de pagamento espontâneo, deverá ser satisfeita eventualmente no prazo de quinze dias após o aviso feito por carta registada com aviso de recepção, sem o que o infractor perderá o benefício correspondente ao aludido pagamento.

5. É aplicável o disposto nos n.ºs 2 e 3 do artigo precedente.

Art. 87.º — 1. A importância das multas será entregue na tesouraria da Fazenda Pública do concelho ou bairro da residência ou sede do infractor, ou, sendo esta ou aquela situada fora do continente ou ilhas adjacentes, do seu estabelecimento principal, por meio de guias de modelo aprovado pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, em sextuplicado, processada por essa Direcção.

2. Para entrega do quantitativo do adicional ou das taxas em dívida, a pagar conjuntamente com a multa, deverão ser processadas em separado guias em sextuplicado.

3. As importâncias previstas neste diploma, arrecadadas nas tesourarias da Fazenda Pública, serão escrituradas em «Operações de tesourarias», sendo as relativas ao adicional transferidas mensalmente para a Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, à ordem do Instituto Português de Cinema ou do Fundo de Teatro, conforme o espectáculo a que respeitem.

4. É aplicável o disposto no n.º 3 do artigo 55.º

Art. 88.º — 1. Os tribunais das contribuições e impostos são competentes para conhecer e julgar as infracções ao presente diploma e comunicarão à Direcção dos Serviços de Espectáculos as decisões transitadas em julgado.

2. Os tribunais referidos no número precedente são igualmente competentes para a cobrança coerciva do

adicional, taxas e multas não pagas no processo de transgressão dentro do prazo notificado, servindo de título executivo certidão da decisão condenatória com trânsito em julgado.

Art. 89.º Só poderá ser instaurado processo de transgressão, para aplicação das multas cominadas neste diploma, dentro de cinco anos, contados da data em que a infração for cometida.

Art. 90.º A obrigação de pagar qualquer multa prescreve passados dez anos sobre o trânsito em julgado de condenação.

Art. 91.º As multas previstas neste diploma não estão sujeitas a qualquer adicional e reverterão para o Instituto Português de Cinema, ou, no caso de se referirem a espectáculos teatrais, para o Fundo de Teatro.

SECÇÃO V

Disposições finais

Art. 92.º — 1. As declarações, livros e demais documentos exigidos pelo presente diploma são isentos de imposto do selo.

2. A isenção estabelecida no número anterior não abrange os contratos, licenças, alvarás e outros diplomas.

Art. 93.º Fica autorizado o Secretário de Estado da Informação e Turismo a modificar, por despacho, os modelos que fazem parte deste decreto-lei, bem como a mandar adoptar os mais que se tornem necessários à execução dos serviços de que trata o mesmo diploma.

Art. 94.º — 1. Não obstante o disposto no n.º 1 do artigo 37.º, da receita do adicional a cobrar em 1973 será atribuída ao Fundo de Socorro Social e à Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos a importância de 50 % da receita que essas entidades auferiram em 1972, proveniente das taxas a que tinham direito e incidentes sobre os espectáculos cinematográficos e teatrais em relação aos quais é cobrado adicional nos termos deste diploma, aumentada cada uma de um quantitativo igual a 50 % da média dos respectivos acréscimos verificados no período de 1968 a 1972.

2. Não obstante o disposto no n.º 4 do artigo 37.º, as importâncias a atribuir nos termos do número precedente do presente artigo serão transferidas mensalmente à razão de um sexto da sua totalidade pelo Fundo de Teatro ou pelo Instituto Português de Cinema, conforme o espectáculo de que se tratar, para a conta da respectiva entidade na Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, no decurso do segundo mês seguinte àquele a que respeita.

Art. 95.º — 1. Não obstante o disposto no n.º 1 do artigo 37.º, da receita do adicional estabelecido neste diploma, a cobrar em 1973, será atribuída à câmara municipal do concelho onde se realizarem os respectivos espectáculos uma importância igual a 25 % da receita auferida por essa câmara em 1972, proveniente do imposto municipal sobre espectáculos e que incidia sobre aqueles em relação aos quais é cobrado o adicional, ou da que teria sido recebida se tal imposto tivesse sido lançado no respectivo concelho.

2. Relativamente à receita mencionada no número anterior, a deliberação prevista no n.º 1 do artigo 52.º

deverá ser comunicada ao director dos Serviços de Espectáculos até 30 de Junho do presente ano, devendo indicar-se na comunicação o montante do imposto referido no número anterior do presente artigo.

3. Não obstante o disposto no n.º 4 do artigo 37.º, é aplicável também neste caso o n.º 2 do artigo precedente, com as necessárias adaptações.

Art. 96.º Este diploma será revisto após um ano de vigência.

Art. 97.º As pessoas singulares ou colectivas que, em 30 de Junho do presente ano, exerçam a actividade de exploração de espectáculos cinematográficos ou teatrais devem apresentar, até ao dia 15 de Julho seguinte, as declarações e documentos exigidos pelo artigo 111.º do Código da Contribuição Industrial.

Art. 98.º Os contribuintes a que se refere o artigo precedente, que pertençam ao grupo A da contribuição industrial e tenham ao seu serviço, à data de 30 de Junho do presente ano, técnico de contas inscrito na Direcção-Geral das Contribuições e Impostos deverão fazer comunicação exigida pelo artigo 53.º do Código da Contribuição Industrial até ao fim do mês de Julho próximo.

Art. 99.º As infracções ao disposto nos artigos 97.º e 98.º serão punidas com as multas estabelecidas, respectivamente, nos artigos 142.º e 149.º do Código da Contribuição Industrial.

Art. 100.º O presente diploma entra em vigor em 1 de Julho de 1973.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros. — *Marcello Caetano* — *Manuel Artur Cotta Agostinho Dias* — *Baltasar Leite Rebelo de Sousa*.

Promulgado em 30 de Março de 1973.

Publique-se.

O Presidente da República, *AMÉRICO DEUS RODRIGUES THOMAZ*.

Para ser presente à Assembleia Nacional.

Quadro a que se refere o artigo 1.º, n.º 1

Número do pessoal	Designação	Letra
a) Pessoal dirigente:		
1	Secretário	D
b) Pessoal técnico:		
2	Técnicos de 1.ª classe	F
1	Técnico de 2.ª classe	H
1	Tradutor-correspondente-interpret	J
2	Assistentes técnicos de 1.ª classe	J
1	Redactor	L
1	Técnico auxiliar de 1.ª classe	L
1	Projeccionista	M
1	Projeccionista ajudante	Q
c) Pessoal administrativo:		
1	Segundo-oficial	N
1	Encarregado de biblioteca	N
1	Arquivista de 2.ª classe	Q
2	Escrivãos-dactilógrafos de 1.ª classe	S
1	Escrivão-dactilógrafo de 2.ª classe	U
1	Telefonista de 1.ª classe	U
d) Pessoal auxiliar:		
1	Contínuo de 1.ª classe	V

[illegible]

Observações

100 100 100
 100 100 100
 100 100 100
 100 100 100
 100 100 100

FOLHA DE BILHETEIRA

(a) ...
(b) ...
(c) ...

Espectáculo n.º ... Data ... / ... / ...
 Hora: Inicio ... Fim ...
 Adicional ... %

[illegible]

(g) Nome do recinto do espectáculo.
(h) Categoria.
(i) Título do filme ou da peça.

A Gostaria,

NOME DO RECINTO DO ESPECTÁCULO LOCALIDADE	NOME DO RECINTO DO ESPECTÁCULO Localidade	
NÚMERO DO ESPECTÁCULO ...	Número do espectáculo ...	Data .../.../...
Preço ... \$...	Preço ... \$...	Lugar a que respeita
LUGAR A QUE RESPEITA	Conserve este bilhete até ao final do espectáculo	

O Ministro das Finanças, *Manuel Artur Cotta Agostinho Dias*. — O Ministro das Corporações e Previdência Social, *Baltasar Leite Rebelo de Sousa*.

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS

SECRETARIA DE ESTADO DO ORÇAMENTO

Direcção-Geral da Contabilidade Pública

Decreto n.º 185/73 de 25 de Abril

Com fundamento no artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 54/72, de 15 de Fevereiro;

Usando da faculdade conferida pelo n.º 3.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo o seguinte:

Artigo 1.º São abertos no Ministério das Finanças, a favor dos Ministérios a seguir indicados, créditos especiais, no montante de 278 581 924\$30, destinados a reforçar verbas insuficientemente dotadas no Orçamento Geral do Estado em vigor:

Ministério do Interior

Capítulo 7.º «Guarda Nacional Republicana»:

Artigo 132.º «Bens duradouros», n.º 1	
«Material de defesa e segurança» ...	2 985 000\$00
Artigo 133.º «Bens não duradouros»,	
n.º 4 «Consumos de secretarias»	125 000\$00
Artigo 134.º «Conservação e aproveitamento de bens»	390 000\$00
Artigo 138.º «Investimentos», n.º 2	
«Maquinaria e equipamentos»	1 500 000\$00
	5 000 000\$00

Ministério da Marinha

Capítulo 10.º «Arsenal do Alfeite»:

Artigo 367.º «Outras despesas correntes»	43 244 942\$30
Artigo 368.º «Outras despesas de capitais»	64 589\$50

Capítulo 13.º «Instituto Hidrográfico»:

Artigo 373.º «Bens não duradouros»,	
n.º 1 «Matérias-primas e subsidiárias»	17 988\$90

Artigo 374.º «Investimentos»:

N.º 1 «Construções diversas»	363\$90
N.º 2 «Maquinaria e equipamentos»	599 617\$50

43 927 502\$10

Ministério das Obras Públicas

Capítulo 4.º «Conselho Superior de Obras Públicas e Transportes»:

Artigo 62.º «Gratificações variáveis ou eventuais»(7)	36 000\$00
-------------------------------------------------------	------------

Capítulo 6.º «Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais»:

Artigo 90.º, n.º 1 «Construções e grandes reparações», alínea 3 «Instalações do Exército»(7)	4 812 217\$00
Artigo 91.º, n.º 3 «Outros bens não duradouros», alínea 9 «Serviço Meteorológico Nacional»	4 619 043\$20

Capítulo 7.º «Direcção-Geral dos Serviços Hidráulicos»:

Artigo 130.º «Despesas gerais de funcionamentos», n.º 3 «Locação de bens»(7)	1 908 000\$00
------------------------------------------------------------------------------	---------------

Capítulo 9.º «Direcção-Geral das Construções Escolares»:

Artigo 186.º «Investimentos», n.º 1 «Habitações»(7)	2 142 337\$10
	13 517 599\$30

Ministério das Comunicações

Capítulo 9.º «Contas de ordem»:

Artigo 258.º «Aeroporto de Lisboa» ...	177 674 247\$40
Artigo 259.º «Fundo Especial de Transportes Terrestres»	37 606 495\$50
	215 280 742\$90

Ministério das Corporações e Previdência Social

Capítulo 8.º «Despesas comuns»:

Artigo 145.º «Despesas de anos findos»	856 080\$00
	278 851 924\$30

Art. 2.º Para compensação dos créditos designados no artigo anterior são efectuadas as seguintes alterações ao Orçamento Geral do Estado em execução, representativas de aumentos de previsão das seguintes dotações de receita:

Orçamento das receitas do Estado

Receita ordinária:

Capítulo 5.º, grupo 1, artigo 87.º «Fundos autónomos»	6 300 080\$00
Capítulo 7.º, grupo 8, artigo 110.º «Serviços industriais — Arsenal do Alfeite»	43 309 531\$80
Capítulo 7.º, grupo 8, artigo 112.º «Serviços dos edifícios e monumentos nacionais» ...	9 431 262\$20

ANEXO V



cineclube do porto

secção de cinema de amadores

mostra do cinema não-profissional

oferecida aos participantes do «V encontro de dirigentes cineclubistas»

**mineiros de ardósia
é preciso um país
o condenado
porto 26 de abril**



Cena do filme «PORTO 26 DE ABRIL» — a saída dos agentes da ex-Pide/DGS

aveiro - maio - 1974

O congresso de Aveiro em 1970 foi decisivo para o cinema de amadores

No programa do último Festival de Filmes de Amadores, realizado em Junho passado e organizado pelo Cineclube do Porto, visando a escolha dos filmes que representariam Portugal no concurso internacional da UNICA, em Ostende, na Bélgica, dizia Alves Costa:

«Já lá vai há muito o tempo em que o cinema de amadores arrastava um complexo de inferioridade. O termo «amador», com a sua carga de sentido pejorativo provocava a desconfiança e o desinteresse. Não sem razão, valha a verdade. O cineasta amador, nesses tempos já recuados, era-o quase sempre no pior sentido. Prolongava, com uma câmara de filmar, o que até ali tinha feito, mais ou menos ao acaso, com uma máquina fotográfica. Foi a era dos passeios em família, do contra-luz à beira-mar e das folhas mortas, das azenhas e dos regatos, dos jogos dos meninos, dos monumentos e das paisagens... E, uma vez por outra, uma mini-história com forte propensão para o melodrama ou para a simbologia simplista ou simplória. De uma ou de outra forma, sempre a cambar no lugar-comum, na tristeza e na pelinrice de imaginação. É sempre bom recordar isto, para bem se medir o caminho percorrido e para que os principiantes de amanhã não comecem da mesma maneira.

Os amadores pioneiros, os amadores de um tempo felizmente já ultrapassado, tinham para si, que isso bastava para se entreterem, e com isso entretinham-se uns aos outros, em reuniões anuais cujo mérito maior era serem familiares, alegres e cordiais.

A essas reuniões passaram a chamar festivais. E festivais elas eram. Todos concorriam e todos, por isto ou por aquilo, saíam premiados e contentes. Aqui termina a história antiga. Pouco a pouco — já menos fechados em grupo isolado, orgulhosamente só — começaram a vir a público e a ganhar noção da

responsabilidade que vir a público implicava. Não só a vir a público, mas a chamar pela gente: venham ver, venham ver!

E a gente começou a ir. A interessar-se (porque havia agora bastantes razões para isso). A comentar nos jornais (porque alguns cineastas evidenciavam qualidades criativas inegáveis). A criticar (porque agora havia quê). E a zupar... (porque ainda aparecia muita «palha» para deitar fora). Nem todos os cineastas amadores estavam conscientes das possibilidades de comunicação que tinham nas mãos, dos múltiplos caminhos que estavam abertos à sua frente, da liberdade de acção de que gozavam, das tarefas que só eles poderiam empreender (e aqui cito mais uma vez o levantamento etnográfico do país). Foi preciso vir de fora o empurrão. E neste ponto o Congresso de Aveiro, em 1970, foi decisivo. Foi preciso vir de fora do campo amador, a borracha para safar o tisco com que dividiam o seu cinema do cinema profissional. Foi preciso gritar-lhes (e em Aveiro gritou-se o seu bocado), que não havia dois cinemas. Feito com grandes meios e uma câmara de 35 mm ou feito com reduzidos recursos e modesta ferramenta, um filme ou é cinema ou não é. Seja amador ou não. O «Douro, Faina Fluvial» é um filme de amador. E é do melhor cinema. «Traição Inverosímil» é um filme de profissional, mas cinema não é.

...Nada já tem que ver o melhor (ou mais empenhado) cinema de amadores que hoje se faz (eu digo: se faz, pois não sei se vamos ver), com o que foi o cinema de amadores há dez anos atrás — descontando talvez uma ou duas excepções. É certo que se perdeu muito tempo. E muito tempo levaram as pessoas, que criticamente podiam intervir, a interessar-se pelo cinema de amadores. Mas o cinema de amadores — integrado finalmente no contexto do cinema português, que se quer cinema e português — tem o tempo todo à sua frente. O tempo presente de que não deve alhar-se e o tempo futuro para que deve estar voltado».

carta aberta aos cineastas amadores

Considerando que o momento político em Portugal é, felizmente, muito diferente da feroz ditadura fascista a que estávamos submetidos.

Considerando que o cinema é um meio de informação e de comunicação que deve estar ao serviço do Povo.

Considerando ainda as necessidades de formação e informação política e cultural da maioria da população portuguesa, que durante aproximadamente 50 anos se viu espoliada de todas as potencialidades mentais, e porque para bem se escolher o futuro comum se torna imprescindível conhecer para escolher, propomos aos cineastas amadores portugueses e ao cinema de um modo geral que:

- 1 — Somente se produza o cinema necessário;
- 2 — Se entenda por cinema necessário todo aquele que, de raiz nacional, leve directamente à formação política de população

dentro dos princípios democráticos e populares;

- 3 — Se faça um levantamento etnográfico do País bem como a procura de todas as dificuldades nacionais, expostos sem demagogias;
- 4 — Se façam todos os esforços para que esse cinema necessário, e muito já existe, seja apresentado a todo o Povo Português, juntamente com debates, agora possíveis com toda a liberdade, para que assim se contribua para a formação de um bom nível de politização em Portugal.

Fazemos votos para que a Federação Portuguesa de Cinema de Amadores colabore aberta e francamente com os cineastas e com os superiores interesses nacionais, que os deve nortear, activando todas as realizações que visem esse objectivo.

Porto, Abril de 1974.

SECÇÃO DE CINEMA DE AMADORES
DO CINE-CLUBE DO PORTO

Nota: A parte que se encontra sombreada a verde é a que está transcrita no capítulo Erro! A origem da referência não foi encontrada.. Erro! A origem da referência não foi encontrada.

ANEXO VI

Certificado de participação na Conferência SCIECONF 2013, ocorrida de 10 a 14 de Junho de 2013, através da submissão do artigo "The Cinema in Aveiro - Between the animation film and film festivals"

**ScieConf**
SCIENTIFIC CONFERENCE 2013

Certificate of Participation

This is to certify that

is a valued reviewer and has contributed to the quality and success of conference SCIECONF 2013
held on June 10th – 14th, 2013 at www.scieconf.com

We thank them for their participation.

In the name of the Organizing committee

Ing. Toni Soklevski PhDc
Senior lecturer of Operations and Project Management
V Director of Business Academy Smilevski
Toni Soklevski

**THOMSON**
THOMSON Ltd.
Slovak Republic

**Goce Delchev University of Štip**
Republic of Macedonia

**BAS**
Business Academy Smilevski
Republic of Macedonia

SCIECONF 2013, June 10. - 14., 2013, www.scieconf.com